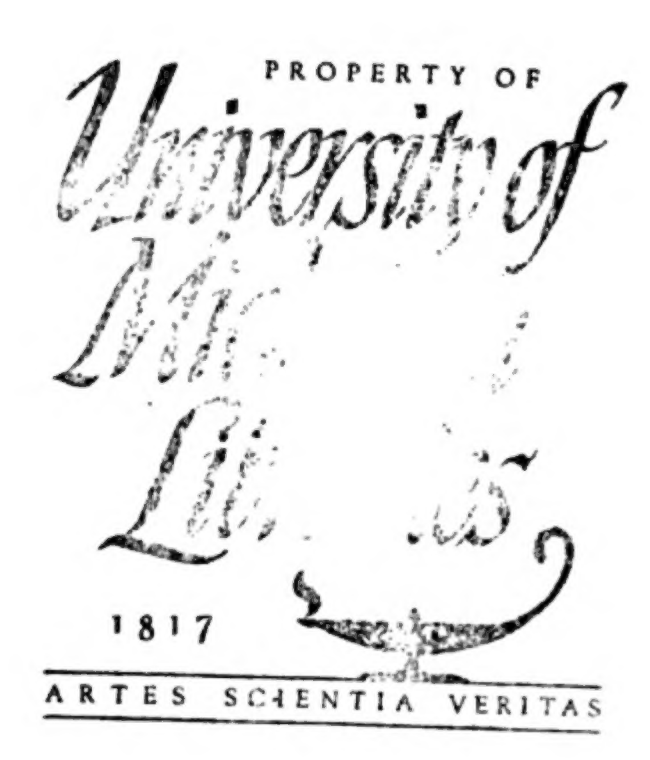
Zur musik

Philipp Spitta

Digitized by Google

0 339

5.5



Digitized by Google

Zur Musik.

Digitized by Google

Zur Musik.

Sechzehn Aufsätze

von

Philipp Spitta.

Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1892.

Digitized by Google

MUSIC
ML
60
.S77

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Gen lib
music
Ganley
10-17-52
90477

Transfer to
Music
4-21-45

Vorwort.

Ich übergebe der Oeffentlichkeit eine Reihe von Aufsätzen, welche im Laufe der letzten vierzehn Jahre in der „Deutschen Rundschau", den „Grenzboten", „Unserer Zeit", der „Baltischen Monatsschrift", der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (Leipzig, Rieter-Biedermann) und anderswo zerstreut erschienen sind. Ihr Gemeinsames besteht darin, daß sie von Dingen handeln, welche theils die Gegenwart unmittelbar berühren, theils doch derart beschaffen sind, daß auf die Theilnahme weiterer Kreise gehofft werden kann. Auch in dem Punkte sollten sie zusammenstimmen, daß in ihnen neben der Forschung auch der Betrachtung Spielraum gegönnt ist. Bei dem größeren Theil meiner übrigen Arbeiten, namentlich den in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft veröffentlichten, ist dies nicht der Fall. Ich habe daher die Sammlung derselben für spätere Zeiten zurückgestellt, wenn eine solche überhaupt wünschenswerth erscheinen sollte. Ist ein Organ für die wissenschaftliche Behandlung der Musik einmal vorhanden, so weiß Jeder, welcher sucht, wo er etwas finden kann. In Zeitschriften andern Charakters werden Aufsätze, wie die dargebotenen, mit dem Uebrigen leicht vergessen, und ihr Verfasser hat doch den verzeihlichen Wunsch, daß dies nicht allzubald geschehen möge.

Digitized by Google

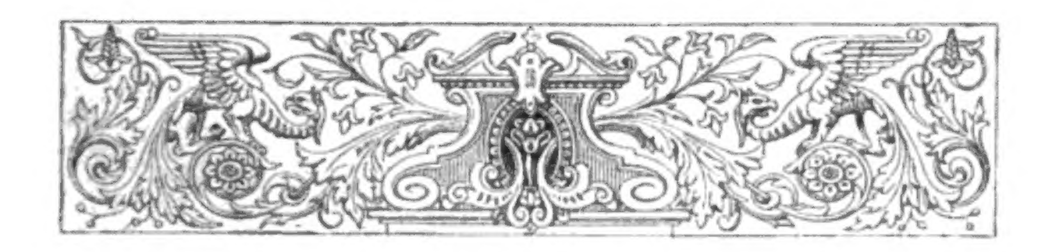
Bisher ungedruckt war der Aufsatz über Johannes Brahms. Das Material für die Darstellung von Spontini's Wirken in Berlin wurde ursprünglich zu dem Zwecke gesammelt, um in einem für Grove's Dictionary of Music and Musicians (London, Macmillan and Co.) übernommenen Artikel Vollständigeres und Vorurtheilsloseres über diese vielbesprochene Periode von Spontini's Leben sagen zu können. Es hat dort auch Verwendung gefunden. Das nächste Interesse an den Ergebnissen scheinen mir aber doch die Deutschen zu haben.

Nicht ohne eine begleitende Erklärung darf ich den letzten Aufsatz hinausgehen lassen. Der Mann, welcher dessen Gegenstand bildet, hat zwar der Musikwissenschaft mehr als einen wichtigen Dienst erwiesen und ist durch zwei Jahrzehnte ein Mittelpunkt des musikalischen Lebens seiner engeren baltischen Heimath gewesen. Die Hauptziele seines Wirkens galten nicht der Kunst, sondern dem öffentlichen Leben und der Politik. Gleichwohl sind es nicht nur persönliche Gründe, die mich bestimmen, den einst auf das Grab des früh verstorbenen Freundes niedergelegten Kranz dem Aufsatz über Musikalische Seelenmessen anzuhängen. Er war ein Mann, der werth ist, auch in der Erinnerung des deutschen Mutterlandes fortzuleben. Warum es mir gerade jetzt an der Zeit zu sein scheint, sein Bild aufzufrischen, brauche ich nachdenkenden Lesern nicht zu sagen.

Berlin, den 27. Februar 1892.

Philipp Spitta.

Digitized by Google



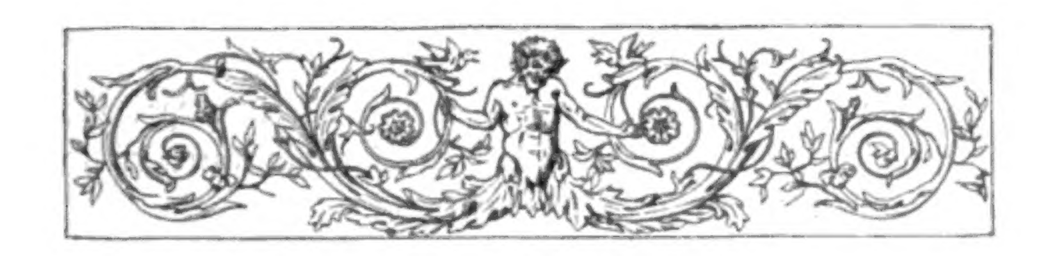
Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
Kunstwissenschaft und Kunst	1
Vom Mittleramte der Poesie	15
Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage	29
Händel, Bach und Schütz. (1885.)	59
Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach	93
„Paris und Helena"	119
Joseph Haydn in der Darstellung C. F. Pohl's	151
„Beethoveniana"	177
Die älteste Faust-Oper und Goethe's Stellung zur Musik	197
Jessonda	235
Carl Maria von Weber. (1886.)	267
Spontini in Berlin	291
Niels W. Gade	355
Johannes Brahms	385
Musikalische Seelenmessen	429
Oskar von Riesemann. (Ein Gedenkblatt.)	447

Digitized by Google

Kunstwissenschaft und Kunst.

Digitized by Google



Die Kunstwissenschaft erfährt zur Zeit in weiten Kreisen der gebildeten Welt eine mindestens anzweifelnde Schätzung. Begreiflicherweise; denn sie ringt, wenige Zweige derselben ausgenommen, noch mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft. Ohne den Rückhalt einer festen Tradition, schwankend in ihrer Methode und vielfach fragwürdig in ihren Resultaten, gilt sie selbst unter den Gelehrten mehr nur als ein Anhängsel andrer wissenschaftlicher Disciplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu stehen. Weil sie sowohl eine philosophische, als auch eine physikalisch-mathematische, als endlich auch eine geschichtliche und philologische Seite hat, greift sie in der That in verschiedene andere und selbständige Gebiete der Wissenschaft hinüber, und nur das Object der Forschung ist es, vermöge dessen sie einen eigenen Platz für sich beanspruchen kann. Auch ist bis jetzt wirklich wohl kaum irgendwo versucht worden, die Vereinigung jener verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft zu einem selbständigen Ganzen in der wissenschaftlichen Welt und in der Gesellschaft zur öffentlichen Anerkennung zu bringen. Trotzdem wird dies in längerer oder kürzerer Zeit geschehen müssen. Der der Forschung vorliegende Stoff ist ein zu reicher und wichtiger, die Voraussetzungen zur glücklichen Bewältigung desselben durch den Forscher zu eigenartig, als daß nicht anzunehmen wäre, die Kunstwissenschaft werde sich einen anerkannten Platz neben ihren

Digitized by Google

Schwestern erobern. Aber wie dies auch werden möge, sicher ist, daß hier große wissenschaftliche Aufgaben vorliegen, die ihre Lösung finden müssen und finden werden.

Ganz anders als die Stellung des Gelehrten zur Sache ist die des Künstlers. Dem flüchtigen Blicke könnte es scheinen, als sei es zwischen Künstlern und Kunstgelehrten leicht, zur richtigen gegenseitigen Würdigung zu kommen. In einem gewissen Verstande sind es doch dieselben Aufgaben, denen beide ihre Thätigkeit widmen, wogegen in der Gelehrtenwelt als solcher vielfach die richtige Werthschätzung des Kunstobjects nicht vorhanden ist, da diese eine besondere, ungleich unter den Menschen vertheilte Begabung zur Vorbedingung hat.

Indessen dieser Schein trügt durchaus. Während unter den Gelehrten doch immer über die Art, die Dinge anzusehen und in ihr Wesen einzudringen, Uebereinstimmung herrscht, besteht zwischen Künstlern und Gelehrten gerade in Bezug hierauf ein tiefgehender Gegensatz, und er muß um so schärfer zu Tage treten, wenn beide sich in der Anschauung desselben Objectes begegnen. Da der Gegensatz in der Natur begründet liegt, ist er auch zu allen Zeiten dagewesen. In unsern Tagen zeigt er sich besonders lebhaft, so lebhaft, daß er hier und da zur Feindseligkeit und gegenseitigen Verkennung fortzuschreiten droht. Der Grund ist dieser, daß die Kunstwissenschaft jetzt zahlreichere Jünger findet, daß sie anfängt, eine Macht im geistigen Leben zu werden, daß aber die Grenzen ihrer Aufgaben noch nicht überall klar genug hervortreten. Oder auch wohl dieser, daß die Kunstwissenschaft in jugendlicher Unternehmungslust sich keck über Schranken hinwegsetzt, die durch unabänderliche Gesetze gezogen sind.

Kunst und Wissenschaft verhalten sich zu einander, wie Sein und Werden. Das Urtheil, welches ein Künstler über ein Kunstwerk hat, wird entscheidend bedingt nur durch die fertige, in sich abgeschlossene Erscheinung. Er kennt nur absolute Maßstäbe. Inwieweit der Schöpfer eines Werkes durch seine Individualität,

seine Zeit, seine Nation, durch allerhand äußere Umstände gebunden war, das mag ihn gelegentlich mehr oder weniger interessiren. Durchschlagende Bedeutung mißt er solchen Erwägungen niemals bei. Und wenn sie gar nicht für ihn vorhanden sind, so thut dies seiner Tüchtigkeit als Künstler keinen Abbruch. Sein Augenmerk richtet sich auf jene „bildende Kraft, die,“ wie es in Mignons Requiem heißt, „das Schönste, das Höchste, hinauf über die Sterne das Leben trägt.“ Die Idee, welche in der Phantasie des Schaffenden aufgegangen ist, soll von ihm zur sinnlichen Erscheinung gebracht werden. Ob dies ganz, oder bis zu welchem Grade es gelungen ist, darnach richtet sich für ihn der Werth des Kunstwerks. Mit vollem Rechte. Denn es ist die Aufgabe der Kunst, diese Welt der Unvollkommenheiten durch den Schein des Vollkommenen zu durchleuchten, und durch die Ahnung einer höheren und besseren Wirklichkeit, die über diesem Leben liegt, zu erheben.

Der Mann der Wissenschaft kennt kein absolutes Endziel seiner Arbeit. Unser Wissen ist Stückwerk und wird es immerdar bleiben. Das Bewußtsein der Schranken menschlicher Erkenntniß im allgemeinen, das richtige Urtheil über das, was im einzelnen Falle dem Wissen erreichbar ist und was ihm unerreichbar bleibt, bilden die Grundlage jeder echten wissenschaftlichen Befähigung. Der Inhalt des Lebens eines Gelehrten ist nur das Suchen nach Wahrheit. Ihn fesselt der Theil, nicht das Ganze, das Bedingte und nicht das Unbedingte. So will er auch gegenüber dem Kunstwerke und seinem Schöpfer, der Künstlerpersönlichkeit, nicht sowohl wissen, was sie sind, als wie sie geworden sind. Jedes Stückchen Erkenntniß, das er nach dieser Richtung gewinnt, vermag ihn mit einem Gefühle des Glückes zu erfüllen; einem Gefühle, das gänzlich verschieden ist von demjenigen, welches das Schauen eines abgeschlossenen Kunstwerks erregt, dessen idealer Werth aber deshalb um nichts geringer zu sein braucht. Die Arbeit des Gelehrten ist eine Theilarbeit, welche der Künstler nicht kennt und nicht kennen darf.

Liegen die Sachen so, dann ist klar, mit welcher Vorsicht von einem förderlichen Zusammenwirken beider Thätigkeiten gesprochen werden muß. Eine tiefer gehende gegenseitige Beeinflussung könnte nur zu einer Verkümmerung des Besten führen, was Künstler und Gelehrte, ein jeder nach seiner Begabung und seinem Lebenszweck, in sich tragen. Dem Künstler würde sie das Gefühl der Freiheit nehmen und die Energie der bildenden Kraft verringern; den Gelehrten könnte sie gar zu leicht verlocken, dort ein Ganzes sehen zu wollen, wo in Wirklichkeit nur Fragmente eines solchen vorliegen. Beide würden damit ihrem Genius untreu.

Die scharf markirte Grenzlinie, welche zwischen beiden Gebieten hinläuft, wird weder hüben noch drüben an allen Stellen sicher erkannt. Namentlich gilt dies im Hinblick auf den geschichtlichen Theil der Kunstwissenschaft. Das Interesse für die Geschichte ist zur Zeit unter den Gebildeten sehr weit verbreitet, somit auch unter den Künstlern selber. Daß zwischen dem bloßen Interesse an der Sache und der wissenschaftlichen Behandlung derselben ein großer Unterschied ist, wird dabei nicht immer in Acht genommen. Geschichtliche Gesichtspunkte werden aufgestellt und sollen als Maßstab des Urtheils dienen, wo allein die ästhetischen ein Recht haben. Wenn es seit einer Weile beliebt geworden ist, und wohl gar als Fortschritt unserer Zeit bezeichnet wird, daß man geschichtlich aufeinander folgende Tonstücke durch den Rahmen einer abendlichen Aufführung zusammenschließt, um dadurch gewissermaßen einen Entwickelungslauf der Musik musikalisch darzustellen, so ist dies eine Verwischung naturgemäßer Grenzen. Man befindet sich hier in einem mehrfachen Irrthum. Kaum jemals wird es möglich sein, den Charakter eines bedeutenden Künstlers oder Zeitabschnittes in einem oder wenigen Kunstwerken wie in einem Käfig einzufangen. Und wenn es gelänge, so würden wieder zwischen den verschiedenen in dieser Weise ausgestellten Exemplaren die verbindenden und erklärenden Mittelglieder fehlen, da diese meistens in Erscheinungen zu Tage treten, die ein absolutes Kunstinteresse nicht

mehr erregen. Andererseits wird dabei die einfache Wahrheit aus den Augen gesetzt, daß die nächste Aufgabe der Kunstproduktion nicht in der Belehrung beruht. Die Kunst soll erfreuen, und sie wird dies um so stärker und tiefer thun, je unbefangener der Hörer oder Beschauer genießen darf. Wie ist es auch möglich, aus disparaten Erscheinungen verschiedenster Zeiten, Völker und Individuen ein Ganzes zu formen, dergleichen doch jede Kunstproduktion sein sollte? Doch wäre dies eine Frage, welche die Künstler unter sich selbst zu beantworten hätten. Der Gelehrte muß sich nur dagegen verwahren, daß auf solche Weise geschichtliche Erkenntniß gefördert werden könne.

Zu den vornehmsten Quellen der Kunstgeschichte gehören die Kunstdenkmale vergangener Zeiten. Der Zustand, in welchem sie auf uns gekommen sind, fordert eine reinigende, erläuternde, einordnende, nicht selten auch eine ergänzende Thätigkeit. Die antiquarische Wissenschaft hat sich im Laufe der Zeiten eine feste Methode der Untersuchung gewonnen. Diese, gewissermaßen ihr Arbeitsinstrument, wird sie auch bei der Behandlung der Kunstdenkmale in Anwendung bringen, und je geschickter es gehandhabt wird, eine desto sicherere Bürgschaft für das Gelingen der Arbeit ist gegeben. Aber diese Geschicklichkeit wird nur durch langdauernde Uebung auf Grund eines bestimmten positiven Wissens erworben. Auch ein Künstler kann sie sich erwerben, wenn er die Schule der Wissenschaft durchzumachen sich nicht scheut. Nur aber durch seine Künstlerschaft allein, und sei sie noch so hoch und respectgebietend, ist er zu dieser Thätigkeit nicht geeignet. Selbst nicht immer im Falle der Ergänzung oder der kritischen Auswahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten. Eine energisch ausgeprägte Individualität wird stets in Gefahr sein, sich selbst unbewußt einen fremden Zug in das vorhandene Kunstwerk hineinzutragen.

Genüge diese geringe Zahl der Beispiele. Häufiger noch wird auf dem entgegengesetzten Ufer gefehlt: der Gelehrte dringt in den rechtmäßig erworbenen Besitzstand des Künstlers ein. Er

thut dies wohl meist ohne Arg, aber er darf doch nicht erstaunt sein, wenn der Besitzer sich zur Wehre setzt. Die im Weltganzen herrschende Bewegung stellt sich der Erkenntniß in der Form des allmählichen An- und Abschwellens der Kräfte dar. Um dieses stete Steigen und Sinken in seinen einzelnen Momenten beobachten und verfolgen zu können, muß die Wissenschaft sich dasselbe gleichsam stufenmäßig ordnen: die eine Kraft löst die andere ab und setzt die Bewegung in ihrer Richtung fort bis zu einem gewissen Höhepunkt, von wo ab in derselben Weise der Niedergang erfolgt. Diese Methode des Erkennens hat ihren grundlegenden Werth, ist aber auch geeignet, zu einer mechanischen Auffassung zu verführen. Der Gelehrte bemerkt eine solche weniger leicht, da er selbst in nothwendiger Beschränkung der eigenen Arbeit dort einsetzt, wo sein Vorgänger stehen blieb, um wiederum sein Werk den Nachfolgenden zur Fortsetzung zu überlassen. Seiner Thätigkeit ist die Anschauung stufenweiser Entwickelung durchaus entsprechend, auch tritt, was sie Unrichtiges enthält, nicht bei allen Erkenntnißobjecten gleich scharf zu Tage. Gerade aber bei der Kunstentwickelung erweist sie sich nur in sehr bedingter Weise brauchbar. Der Künstler wird sich niemals überreden lassen, daß er nur die Arbeit dieses oder jenes Vorgängers fortsetze, daß er, nachdem das Quantum seines Tagewerkes abgearbeitet, gleichsam reif sei, vom Schauplatze abzutreten. Er, dessen einziges Trachten dahin geht, Ganzheiten zu schaffen, die auf sich selbst beruhen, in sich abgeschlossen und frei sind, muß sich mit vollem Rechte gegen eine Anschauung wehren, die, wenn sie consequent durchgeführt würde, ihn des besten Theils seiner Würde beraubte. Wohl gibt es Formen der künstlerischen Gestaltung, welche lange Zeiträume beherrschen und daher von einem Künstler auf den anderen überzugehen scheinen. Ein gemeinsames Kunstgefühl der Zeit kommt in ihnen zum Ausdruck, und ein jeder Künstler trägt das Seinige dazu bei, es auszuprägen. Aber dies geschieht nicht in solcher Weise, daß eine fertige Form gleichsam von Hand zu Hand ginge, in die ein jeder seinen Inhalt

nur hineinzuschütten brauche. In jedem einzelnen Kunstwerke entsteht vielmehr die Form selbst von Grund aus neu. Immer wieder wird sie in den lebendigen Gestaltungsprozeß hineingezogen, ihrerseits wohl den Inhalt in gewissem Maße bestimmend, aber ebensowohl auch durch den Inhalt in ihrer jedesmaligen Erscheinung bedingt. Nirgends tritt es deutlicher hervor, als in der Kunstgeschichte, daß die Kräfte sich nicht continuirlich aneinander anschließen, sondern daß sie sich, bald mehr bald weniger, decken. Gelehrte, welche der ersteren Anschauung folgen, müssen eine Fülle von Schönheit ignoriren, weil sie in ihr System sich nicht einfügen läßt. Sie wird aber dadurch nicht aus der Welt geschafft; sie bleibt vor allem dem Auge des Künstlers unverborgen, und es kann seinen Respect vor der Wissenschaft nicht erhöhen, wenn er sieht, wie dasjenige als bedeutungslos beiseite geschoben wird, was ihm vielleicht gerade den größten Werth zu haben scheint, insofern es dem Ausdruck des Individuellen und Eigenartigen dient.

Die Absicht, in welcher der Kunstgelehrte vergangene Zeiten durchforscht, ist zunächst sichere Erkenntniß der Thatsachen, sodann der Verbindung derselben, und endlich der höheren Gesetze, welche ihre Folge bedingen. Er kann den begründeten Wunsch hegen, daß die Ergebnisse seiner Forschungen von der Künstlerwelt beachtet und anerkannt werden. Er mag allenfalls auch bestrebt sein, das Bekanntwerden dieser Ergebnisse zu fördern, und für die Annahme derselben zu wirken, obschon es ihm besser ansteht, den Erfolg von der langsam und still siegenden Macht der Wahrheit zu erwarten. Was er nicht kann, ist: vom Künstler fordern, daß er sich im eigenen Schaffen durch die Ergebnisse der Wissenschaft bestimmen lasse. Gesetze, welche für die Vergangenheit maßgebend waren, sind es darum noch nicht für die Zukunft. Das oft gebrauchte Wort, der Historiker sei ein rückwärts gewandter Prophet, ist eine gefährliche Halbwahrheit. Es liegt außerhalb jeder Berechnung, welche neue Factoren in den Verlauf einer Entwickelung eingreifen werden, mag dieselbe auch unter schein-

bar schon dagewesenen Verhältnissen beginnen. Gewiß kann sich auch der Künstler von den Wahrheiten, welche die Kunstgeschichte klarstellt, vieles zu Nutze machen. Vieles wird er aber gar nicht gebrauchen können, von manchem sich trotz wissenschaftlicher Beweise nicht überzeugen wollen. Der Gelehrte muß dies ohne Verdruß geschehen sehen. Er kann auch Beruhigung in dem Gedanken finden, daß der Werth seiner Arbeit durch eine solche Ablehnung noch nicht in Frage gestellt zu sein braucht.

In älteren, einfachen Zeiten bestand zwischen dem Künstler und der Menge der Genießenden ein unmittelbarer Verkehr. Die Stätte der Wirksamkeit eines Künstlers war beschränkter, die Zahl der Kunstverständigen oder solcher, die es sein wollten, geringer; der großen Menge empfahl sich das Kunstwerk durch die innige Verbindung, in welcher es zu dem kirchlichen und weltlichen, dem öffentlichen und privaten Leben stand. Heute ist von alledem das Gegentheil eingetreten. Dadurch ist eine literarische Vermittelung zwischen dem Künstler und seinem Publicum nothwendig geworden. Es ist aber ein Irrthum zu glauben, daß diese Vermittelung dem Gelehrten zufalle. Mit dem, was man künstlerische Tagesgeschichte nennen könnte, hat die Wissenschaft überhaupt nichts zu thun. Damit sichere wissenschaftliche Ergebnisse erzielt werden, ist es vor allem nothwendig, daß das Object dem Forscher stille hält, und nur was dem Interesse der Gegenwart entrückt ist, erfüllt diese Forderung. Es ist nicht einzusehen, mit welchem Rechte sich der Gelehrte zwischen den Künstler und sein Publicum stellt. Soll er diesem die Anschauung einimpfen, in welcher das Bild der Kunstentwickelung sich dem Blick des Wissenschafters darbietet, so wird er es verwirren. Soll er belehren, so belehrt er am unrechten Orte. Der Künstler muß verlangen, daß der Beschauende das Werk mit dem Auge des Künstlers sieht. Jedes Kunstwerk bedarf einer inneren Reproduktion. Nicht was in Stein oder Erz, in Leinwand und Farben dem Auge dargestellt wird, nicht was in bewegten Tonreihen oder im Schall der Worte das Ohr trifft, ist das vom Künstler endlich Gewollte. Die sinn-

lich erscheinende Form ist nur das Symbol seiner Idee, durch welche diese sich der nachbildenden Phantasie des Beschauers und Hörers vermittelt. Derjenige, welcher das Kunstwerk genießt, muß in sich die Fähigkeit tragen, sich nach Richtung des Künstlerischen erregen zu lassen. Hierzu hilft keine Wissenschaft. Wird also einmal die Nothwendigkeit einer literarischen Vermittelung anerkannt, so muß es der Künstler selber sein, der sie besorgt. Das Unbehagen, welches ihm hieraus erwachsen dürfte, wird er ertragen, wenn er überzeugt ist, daß es sich um eine Lebensfrage handelt. Sollte sich aber der Bestand einer solchen nicht erweisen, wäre es möglich, allmählich jene unmittelbarere Beziehung des Publicums zum Künstler annähernd wieder herzustellen, die in vergangenen Zeiten herrschte, so würden Kunst und Kunstbildung dabei nur um so besser fahren.

Es ist aber die Kunst der Gegenwart, auf welche mit diesen Worten gezielt wird. Bei Kunstwerken der Vergangenheit verläuft die Grenzlinie gewissermaßen in Windungen. Die künstlerische Thätigkeit tritt erst in dem Augenblicke ein, wo es gilt, das alte Kunstwerk ins Leben der Gegenwart zurückzuführen. Und auch dann ist sie bei den bildenden Künsten eine beschränkte, eine erheblichere bei der Poesie und Musik. Ob und wie weit eine solche Neubelebung überhaupt möglich sein wird, das hängt in den allermeisten Fällen von der grundlegenden Arbeit des Gelehrten ab. Kein Kunstwerk wirkt voraussetzungslos. Immer ist es auf den Hintergrund bezogen, welchen mit ihren Sitten, Anschauungen und Stimmungen diejenige Zeit bildet, in der es entstanden ist. Im Laufe der Jahrhunderte verschiebt sich allmählich dieser Hintergrund, oder sinkt auch ganz zusammen. Die Kunstwerke erscheinen alsdann in schiefen Verhältnissen, oder stehen gar einsam und fremd im öden Raum. Diese ihre nothwendige Zubehör ihnen zurückzugeben, dazu muß zunächst der Gelehrte die Hand anlegen. Es gibt einige wenige alte Kunstwerke, die auch auf die Gegenwart, mochte sie zeitlich noch so weit von ihnen getrennt sein, immer mit überzeugender Kraft

gewirkt haben. Auf sie pflegt man sich zu stützen, wenn man behauptet, das wahrhaft Schöne bleibe zu allen Zeiten dasselbe. Zutreffender aber wäre es wohl zu sagen: es wird in ihnen die Fülle des Kunstgehalts sowohl der schaffenden Persönlichkeit als ihrer ganzen Zeit mit einer solchen Energie zur Erscheinung gebracht, daß diese den Beschauer oder Hörer unwiderstehlich in die Vergangenheit zurückzieht, aber in der Weise, daß ihm das Fremde sofort vertraut, das zeitlich Zufällige als künstlerisch nothwendig erscheint. Doch bei Weitem die größte Anzahl alter Kunstwerke, namentlich der Poesie und Musik, besitzt diese Eigenschaft nicht, und es ist keineswegs ausgemacht, daß sie alle geringwerthiger sein müßten als jene. Sie werden ewig unverstanden bleiben, wenn die Wissenschaft nicht ihre Werkzeuge in Bewegung setzt, die alte Zeit aus dem Dunkel wieder ins Licht aufsteigen zu lassen und die Verbindungsfäden bloß zu legen, welche von dem einzelnen Kunstwerke zum Bilde des Weltganzen hinüberführen. Hier muß der Künstler, den es treibt, in die Kunst vergangener Tage einzudringen, den Wegen des Gelehrten folgen. Er darf es sich nicht erlassen, alle die Ergebnisse sich anzueignen, zu welchen jener auf oftmals steilen und dornenvollen Pfaden gelangt ist. Gilt es nun aber den letzten Vollzug der Wiederbelebung, so zieht sich der Gelehrte vor dem Künstler zurück. Er kann nicht beanspruchen, in sich vereinigen zu wollen, was sich von Natur ausschließt. Das Weltbild im Hintergrunde, die individuelle Kunsterscheinung im Vordergrunde zu einem lebendigen Ganzen zusammenzufassen, ist nur der künstlerischen Befähigung möglich, und nur diese kann dann auch über den absoluten Werth des Werkes endgültig entscheiden. Fehlt diese letzte That, so bleibt die Kunstwelt der Vergangenheit den gegenwärtigen Geschlechtern so stumm, wie sie es ohne die Arbeit der Wissenschaft ebenfalls gewesen sein würde.

Das Ziel der Wiederbelebung darf man als ein doppeltes erkennen. Sie gilt zunächst den Künstlern, dann aber auch der nach Kunstgenuß verlangenden Menge. Die Erziehung des

Publicums zum echten Kunstverständniß — womit nicht das Wissen um diese und jene Gegenstände und Ereignisse, sondern die Fähigkeit gemeint ist, mit künstlerischem Sinne zu sehen und zu hören — erfolgt immer nur durch die Künstler selbst. Sie sind auch in diesem Falle die berufenen Vermittler. Auf verschiedene Weise ist eine solche Vermittlung möglich. Bei den auf Bewegung ruhenden Künsten, bei der Musik und Poesie, geschieht es vor allem dadurch, daß die unter dem Schleier lebloser Zeichen ruhenden Werke von neuem in die Erscheinung gestellt werden. Sodann bei allen aber durch verschiedene Arten besonderer Anweisung. Am wirksamsten endlich solchergestalt, daß die Künstler dem Geist der Alten Einwirkung auf die eigene Production gestatten und die Anschauungen derselben durch volles Einsetzen der eigenen Schöpferkraft der Menge einleuchtend machen. Der Gelehrte wird sich nicht darüber täuschen wollen, daß, wenn er sich zur Förderung des Kunstsinnes mit den Ergebnissen seiner Arbeit unmittelbar an das Publicum wendet, er in den seltensten Fällen diesem Ziele auch nur nahe kommen wird. Er dürfte aber diese Täuschung auch ohne Bedauern schwinden lassen. Das Wissen hat seine Macht für sich; Wissenschaft ist Selbstzweck, und es ist ohne Bedeutung für ihren Werth, zu welcher Anwendung sie im Leben des Tages gelangt oder ob sie einer solchen zur Zeit wohl ganz entsagen muß.

Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen. Zur Verhütung gegenseitiger Schädigung muß zwischen beiden Gebieten die Scheidelinie scharf gezogen sein. Wohl aber dürfen über diese Scheidelinie hinüber beide die Resultate ihrer Arbeit einander zureichen. Sie werden dieses auch willig thun, da sie als Nachbarn mannigfach aufeinander angewiesen sind. Gewiß ist das Object der Kunstwissenschaft erst durch den Künstler selbst geschaffen. Ihm gebührt die Ehre des Aelteren. Aber er wird nicht vergessen wollen, daß, als sein Erbe ins Unübersehbare angewachsen war und der größere Theil desselben brach und wüst lag, ein anderer kam,

es von neuem urbar zu machen, im eigenen Interesse zwar zunächst, aber doch nicht minder vortheilhaft auch für jenen. Und wenn der Künstler mit Recht von sich rühmt, daß es seine Schöpferthaten sind, welche der Kunst neue Bahnen eröffnen, so darf der Gelehrte dagegen setzen, daß in ungezählten Fällen er es war, der die verschütteten Quellen wieder aufgrub, aus denen der Künstler sich neue Lebenskraft trank. Bei klarer Erkenntniß der beiderseitigen Ziele werden die Wege des Künstlers und des Gelehrten sich auch kreuzen können ohne feindlichen Zusammenstoß. Sie werden es geschehen lassen, daß bei Gegenständen, an welche beide ein Anrecht haben, Luft und Licht für beide gleich vertheilt werden. Es ist ein Zustand denkbar, in dem sie friedlich neben einander wohnen, ein jeder seiner Arbeit hingegeben, der eine dem Schaffen der Schönheit, der andere dem Ringen nach Wahrheit.

Vom Mittleramte der Poesie.

Wenn man die Frage aufwerfen wollte, wie bildende Kunst und Musik sich im Verlaufe der Zeiten zu einander gestellt haben, würde das Ergebniß im wesentlichen dieses sein, daß Gemeinsamkeiten zwischen beiden nicht vorhanden waren. Während die eine verfiel, blühte die andere, und auch wo sie neben einander gediehen, waren Ausgangspunkte und Richtungen durchaus verschieden; Verwandtschaften, wo sie hervortreten, erweisen sich mehr als äußerliche, wie als innerlich begründete. Eine Erklärung hierfür ließe sich aus dem Wesen jener Künste ableiten, die nach den Stoffen, in denen sie erscheinen, und nach den Idealen, welche sie darstellen, entschiedene und zum Theil die denkbar größten Gegensätze bilden. Außerkünstlerische Vereinigungspunkte können für beide in den allgemeinen Interessen einer Nation gegeben sein, die im idealen Bilde zu zeigen und festzuhalten eine jede Kunst mit ihren Mitteln sich bemüht. Aber wer die künstlerische Thätigkeit des Menschen in ihrem letzten Grunde zu erfassen trachtet, wird nicht von dem Gedanken lassen wollen, daß die Künste in ihrer Vielheit nur Strahlen desselben Lichtcentrums sind, welche nach verschiedenen Seiten fallen. Er wird nach einer Vermittlung der entgegenstehenden Kunstanschauungen suchen, die auf dem Wege der Kunst selbst hergestellt wird. Denn nur auf ihrem eigensten Boden kann eine dauerhafte Verständigung stattfinden. Es läßt sich eine

Kunst nennen, die berufen ist, die Mittlerrolle zwischen Musik und bildender Kunst zu spielen. Es ist die Dichtkunst.

Mannigfach verschieden sind die Arten der Kunstübung bei den Kulturvölkern alter und neuer Zeit gewesen. Gewisse Künste erfreuten sich einer besonders eifrigen Pflege, während andere geringer geschätzt wurden, je nach der besonderen Anlage der Nationen und den Bedingungen, welche bestimmte Zeitepochen gewährten. Das aber ist allen Völkern gemeinsam, in welchen der Kunsttrieb überhaupt sich regte, daß sie denselben zuerst im Gebiete der Poesie wirksam werden lassen. Erstes und letztes Ideal aller Kunstproduktion ist der Mensch, und das nächstgegebene Material, in dem der Mensch sein eignes Wesen sich zurückspiegelt, ist seine Sprache. Tiefsinnig bezeichneten die Griechen diejenige Thätigkeit, welche im Sprachmateriale bildet, mit dem allgemeinen Namen Poesie; sie erschien ihnen als Kunstthätigkeit überhaupt, gleichsam als Grundlage aller übrigen bildnerischen Bestrebungen. Was diese als ihre eigensten Ideale verfolgen, dort liegt es gewissermaßen im Keime beschlossen. Vorstellungen sichtbarer Gegenstände und Ereignisse, Anregungen zu Empfindungen und Stimmungen bietet die Poesie nicht zwar mit jener sinnlichen Eindringlichkeit, wie bildende Künste und die Musik es vermögen, dafür aber zu einer natürlichen Einheit verschmolzen. Jede Einzelkunst, wenn sie die Beziehungen zur Poesie sich bewahrt, sichert sich dadurch zu ihrem eignen Gewinne den Zusammenhang mit der Urthätigkeit des künstlerisch schaffenden Menschengeistes und besitzt eine sichere Gewähr für die tiefere Wirkung der eignen Schöpfung.

Wo die Frage einer einheitlichen Kunstpraxis gestellt wird, ist es unabweislich, auf das griechische Volk Bezug zu nehmen. Sein Beispiel tritt auch zu Gunsten der oben ausgesprochenen Behauptung mit vollem Gewichte ein. Der Musik der Griechen freilich blieb eine allseitige Entfaltung versagt. Aber die bildenden Künste wurden entwickelt in einer Freiheit und Fülle, die niemals später überboten ist. Und wie unzertrennlich hängen

bei ihnen bildende Kunst und Poesie zusammen! Das Wichtigste und Größte, was der bildende Künstler gestaltete, entnahm er dem in unsterblichen Dichtungen ausgeprägten Sagenschatze des Volkes. Hierdurch griff er unmittelbar in das innerste Wesen seiner Nation hinein, die gewohnt war, in ihren Dichtern zugleich ihre Lehrer zu sehen, und fast allein an ihnen den Geist ihrer Jugend erzog. Durch die homerischen Epen, durch die gottesdienstlichen Hymnen war die Phantasie der Griechen mit einer idealen Welt höherer und doch wieder gleichgearteter Wesen erfüllt; der dramatische Dichter ließ sie aus ihrer Unsichtbarkeit ans Licht treten in bewegter Handlung, der Bildner concentrirte ihr Thun und Leiden zur unbewegten Erscheinung und zeigte der Nation gleichsam die Summe ihrer Schöpferkraft.

In diesem höchsten Sinne des In- und Miteinander-Wirkens stellen sich Poesie und bildende Kunst freilich in keiner späteren Zeit wieder dar. Aber sehen wir auf jene Perioden reichster Blüthe, welche die bildenden Künste in Italien und später in Deutschland erleben durften, so springt doch auch hier eine enge Beziehung zur jedesmaligen Dichtkunst in die Augen. Nicht in dem Verstande, daß Uebergriffe der einen in das Gebiet der andern stattgefunden hätten. Aber die künstlerische Grundstimmung ist die gleiche und zwar hat beide Male wiederum die Poesie der bildenden Kunst den Weg gebahnt. In Italien gingen die großen Dichter Dante, Petrarca, Bocaccio den großen Bildnern Lionardo, Michel Angelo, Raffael voraus. Sie hatten den Kunstsinn der Nation geweckt und erzogen, sie hatten der Phantasie ihrer Landsleute eine Fülle schöner Formen eingepflanzt, die gleichsam in die Sinnlichkeit hinauszutreten verlangten. Die Bildner fühlten sich selbst mit engen inneren Banden an die großen Dichter gekettet, kannten sie genau und lebten in ihnen; wenngleich mit anderen Mitteln und unter veränderten Zeitverhältnissen schufen sie doch in derselben Grundanschauung weiter; ja, ihre eignen Dichtungen zeigen, daß in ihnen der Geist nationaler Poesie schöpferisch weiter wirkte. So war ihr

durchgreifender Einfluß auf das Leben der Nation verbürgt. Nach dem neuen Aufschwunge aber, den in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die bildende Kunst durch das Genie deutscher und nordländischer Künstler nahm, folgt dieselbe dem Gange der Poesie im unmittelbarsten Anschlusse. Goethe und Schiller und vor und neben ihnen Lessing und Herder suchten ausschließlich oder doch größtentheils das Ideal einer menschenwürdigen Lebensgestaltung in der Antike. Zunächst von der Poesie ausgehend und vorzugsweise poetisch empfindend wandten sie auch ein lebhaftes Interesse den bildenden Künsten zu. Wie weit ihre Ansichten richtig, ihre Neigungen sachlich begründet waren, ist eine Frage für sich. Aber der Zusammenhang, in dem sie sich mit den bildenden Künsten fühlten, wurde von dieser Seite her bekräftigt, da die letzteren gleichfalls aus der antiken Kunst zu einer neuen Blüthe die Nahrung sogen. Als sodann der hellenisirenden Richtung die romantische Dichterschule entgegentrat, die mittelalterlichen Dichtungen ihre Schätze hergaben, vor dem träumerischen Auge unserer Poeten sich eine verschollene Ritterzeit, umflossen von christlich religiösem Scheine, aufbaute, folgten alsbald auch die Bildner diesem Zuge; die größten und einflußreichsten unter allen denen, welche die gesammte neueste Blütheperiode hervorgebracht hat, wurzeln durchaus in der romantischen Stimmung.

Die Kunst der italienischen Renaissance und die jüngste nordisch-deutsche Kunst liegen 300 Jahre auseinander: zwei Gipfel, zwischen denen eine langgestreckte Niederung des Verfalls sich hinzieht. Durch denselben ganzen Zeitraum läuft eine Entwickelung der Musik, deren innere Kraft kaum irgendwo ermattet. Es ist dies eine Thatsache, die ihresgleichen nicht hat in der Kunstgeschichte aller Völker. Das späte Eintreten dieser Kunst in den Kreis des geistigen Lebens mag der Grund derselben sein. Die bildenden Künste konnten sich aus einem mehr als 2000 Jahre rückwärts gelegenen Quell nach großen Zwischenpausen bereits zweimal erneuern; was wir heutzutage gemeinhin unter Tonkunst verstehen, existirt überhaupt erst seit

500 Jahren. Es scheint, daß der so lange zurückgehaltene tonbildnerische Trieb, nachdem ihm einmal die Fesseln abgenommen waren, im unersättlichen Fortwirken nicht hat zu Ruhe kommen können. Wohl lassen sich auch in diesem weitgespannten Zeitraume mehrere Abschnitte erkennen. Man kann von einer mittelalterlichen Musik und von einer Musik der Renaissance reden, und in dieser letzteren wieder zwei Perioden sondern. Aber die Uebergänge treten ganz unmerklich ein, und ein Nachlassen der Productionskraft ist mit ihnen eigentlich nirgendwo verbunden. Dabei erfolgt die Entwickelung nie in den Grenzen einer einzelnen Nation; Deutsche, Niederländer, Italiener, Franzosen und zeitweilig auch Engländer wirken zu gleichen Theilen mit, und in Complicationen, die es ganz unmöglich machen, das Wachsthum auch nur einer einzigen Gattung der Tonkunst innerhalb des Lebens einer und derselben Nation zu begreifen. Man hat auf diese eigenthümliche Entwickelung hingewiesen und die Musik überhaupt eine internationale Kunst genannt, denn die Töne seien etwas, das überall gleich leicht verstanden werde. Aber mit demselben Rechte könnte man behaupten, Nationen, die sich desselben Alphabets bedienten, redeten dieselbe Sprache. Das physikalische Phänomen des einzelnen Tons bleibt sich freilich überall gleich. Aber die Farbe, die ihm gegeben, der Zusammenhang, in den er gesetzt wird, und überhaupt die symbolische Beziehung auf die eignen Seelenzustände und -Bewegungen, welche der Künstler dem von ihm geschaffenen Tonbilde einprägt, alles dieses ist in seiner Besonderheit unzweifelhaft durch den Nationalcharakter bedingt und nur von ihm aus ganz verständlich. In Wahrheit ist die Musik nicht mehr noch weniger international, als die anderen Künste und überhaupt jede schöne Form. Das haben die Künstler selbst sehr wohl erkannt gehabt und zwischen italienischem, französischem und deutschem Stil mit Bewußtsein unterschieden. Vielmehr offenbart sich in dem unbehinderten musikalischen Verkehr dreier sonst ganz verschiedener

Völker der jugendliche Zustand dieser Kunst. Das Verständniß ist leichter, so lange es sich um einfache und gemeinsam interessirende Dinge handelt. Bilden sich die Eigenthümlichkeiten schärfer aus, so gehen die, welche zuvor sich als demselben Stamme angehörig betrachteten, in verschiedene Sprachfamilien auseinander.

Wie hat sich nun die Tonkunst zur Poesie der verschiedenen Zeiten gestellt? Hat sie sich gleich den bildenden Künsten tragen und heben lassen durch den Reichthum künstlerischer Ideen, welche die großen Dichter erschlossen, durch die sie das geistige Leben ihrer Nationen in neue Bahnen leiteten? Es versteht sich, daß eine so mächtig auftretende Potenz, wie der tonbildnerische Trieb der letzten drei Jahrhunderte, nicht außer Verbindung mit der allgemeinen Lebensbewegung der Zeiten stehen kann, daß vielmehr in ihm ein Hauptcharakterzeichen derselben erkannt werden muß. Die Frage ist nur, ob sein Wirken sich in einer gewissen Harmonie befand zu der auf den anderen Gebieten herrschenden Kunstthätigkeit, und hierauf muß man mit „nein" antworten. Die Entwickelung der Musik zeigt das Bild eines isolirten, rücksichtslosen, nur sich selbst vertrauenden Wachsthums. Daher denn all die grellen Widersprüche, die zwischen ihr und dem übrigen Kulturleben hervortreten. Betrachten wir die Italiener um 1500, ihre höchsten und hohen Leistungen in bildender Kunst und Poesie. Sie haben diesen auf musikalischem Gebiet nichts auch nur entfernt Ebenbürtiges entgegen zu setzen. Ein verletzender Contrast macht sich fühlbar zwischen den feinen, durchgeistigten Gedichten und den Tonreihen, mit welchen der Musiker sie umwindet. Große Tonkünstler gab es damals nur unter den Niederländern und Deutschen, deren Dichtkunst nicht von weitem an die italienische heranreichte. Was aber mehr bedeutet: der künstlerische Geist der Gedichte und der ihnen angepaßten Musik war ein gründlich verschiedener. Jene Madrigale, Sonette, Oden tragen das Gepräge der ganzen Renaissancezeit, sind durchaus individuell empfunden. Die Tonformen sind die

mittelalterlich polyphonen, welche im gleichberechtigten Zusammenwirken vieler Stimmen den individuellen Gefühlsausdruck gefangen halten. Und dennoch war der Komponist solcher Stücke häufig gar auch der Dichter der Texte. Gänzlich freilich konnten sie sich der Zeitströmung nicht entziehen und, mit niederländischen und deutschen verglichen, tragen ihre Tonsätze immerhin dem individuellen Ausdruck etwas mehr Rechnung. Nun aber gleich ein neuer Widerspruch. Diese dem Charakter ihrer Poesie und Malerei gemäßere Art geben die Italiener auf, um bei den Niederländern, den Vertretern einer entgegengesetzten Richtung, in die Schule zu gehen. Wenn die Tonkunst gegen frühere Zeiten etwas Neues, wenn sie selbständiger werden sollte, so war eine gründliche Durchbildung der mehrstimmigen Technik allerdings nothwendig. Daß die italienische Musik jener Zeit sich der ganzen übrigen Kulturtendenz so bestimmt widersetzte, ist ein Beweis, wie unerbittlich stark ihr Selbständigkeitsdrang war. Ein Palestrina in dem Rom des 16. Jahrhunderts und unmittelbar nach ihm die Erfindung der Oper in Florenz, in welcher nun endlich der individualisirende Zug der Renaissancezeit auch auf musikalischem Gebiet zum Durchbruch kam — durch Hinweis auf die übrigen Künste sind diese Contraste nicht zu deuten.

Die italienischen Dichter des 17. Jahrhunderts waren schwächliche Nachkommen ihrer großen Ahnen. Begeisternde Impulse konnten sie der Tonkunst nicht geben. Es lag ihr aber auch nichts daran. Sie fühlte sich stark in sich selbst, und wo der Musiker mit dem Dichter zusammen zu arbeiten hatte, machte er ihn zum Diener. Was die italienische Tonkunst in früheren Zeiten von anderen Nationen erhalten hatte, erstattete sie jetzt überreichlich zurück. Fast in allen Gattungen wurde sie in derselben Weise maßgebend, wie ihre Dichtung und Malerei es im 15. und 16. Jahrhundert gewesen war. Durch keinerlei fremde Einflüsse und hindernde Ereignisse ließ sie sich den Weg vorschreiben. In Frankreich stieß sie auf Corneilles und Racines klassische Dichtungen. Der französische Nationalgeist wollte sie

im Sinne dieser großen Dramatiker umbilden, die Folge war nur, daß der Genius der Tonkunst sich von ihm abwandte und die französische Oper fast 100 Jahre lang in ihren Anfängen stecken blieb. Alles geistige Leben hatte in Deutschland der 30jährige Krieg für lange Zeit zertreten, nur die Musik setzte nach kurzer Betäubung ihre stetige Entwickelung fort. Die Verbindung, welche sie in Italien als Oper mit der dramatischen Dichtkunst einging, war ein Schein. Niemanden interessirten die antiken Masken, welche dort auftraten. Der Italiener wußte, wie das Gebärdenspiel den Ausdruck der Empfindung unterstützt; die theatralische Aktion diente nur der freieren Entfaltung und größeren Eindringlichkeit des Gesanges. Und wie um allen Zweifel darüber zu benehmen, daß sie gesonnen sei, sich durchaus auf eigne Füße zu stellen, löste sich die Tonkunst zu gleicher Zeit entschiedener als je vom Worte ab und wurde Instrumentalmusik.

Forscht man dem Lebensgange großer Maler und Bildhauer nach, so bewundert man die Unermüdlichkeit, mit welcher sie neben der Erlernung der für ihre Kunst nothwendigen Technik auch die Kunstwerke früherer Zeiten studirten, sie zu durchdringen und sich innerlich anzueignen suchten. Nun wird zwar keiner ein Meister ohne unverdrossene jahrelange Arbeit. Dennoch haben die großen Tonkünstler ein derartig ausgebreitetes Bildungsbedürfniß selten gehabt. Sie studirten gründlich das Handwerk und die nach ihrer Ansicht vorzüglichsten Komponisten ihrer Zeit, einige sahen sich weiter in der Welt um, dann fingen sie an selber zu schaffen, was die Verhältnisse veranlaßten oder ihr Genius ihnen eingab. Trug der Zufall ein altes Kunstwerk in ihren Bereich, so gewährte es ihnen günstigen Falls eine angenehme Anregung. Zu Bachs und Händels Zeit waren Palestrina und Lassus, zu Mozarts Zeit auch Monteverdi und Scarlatti so gut wie abgethan. Diese Vernachlässigung der eignen Geschichte entsprang nicht aus Stumpfsinn und Beschränktheit, sie ist ein Zeichen unerschöpfter Jugendkraft. Jeder Tag bot so viel des Neuen zu erleben, daß keine Zeit blieb, rückwärts zu

schauen. Wohin hätten sie nur schauen können? Seit Hunderten von Jahren waren sie fast auf gleicher Höhe fortgeschritten, sie kannten es kaum mehr anders. Keine tiefe Einsenkung trennte sie von andern, gleich imponirenden Höhepunkten. Die Bildner und Dichter der Renaissance blickten auf eine um zwei Jahrtausende zurückliegende antike Kunst, die Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts auf diese und auf die Zeit der Renaissance. Für die Tonkunst gab es keine Geschichte und kein Alterthum. Wo man an die griechische Kunst anknüpfen wollte, gerieth man in unfruchtbare Speculationen und Mißverständnisse. So sollte die Erfindung der Monodie die Wiederherstellung des antiken Dramas bedeuten, von dem man sich eine irrthümliche Vorstellung machte. Die Monodie führte in der That zu einer neuen Kunstgattung. Aber der Zug zu ihr steckte den italienischen Musikern schon 100 Jahre früher im Blute und würde endlich auch ohne jenes antikisirende Experiment hervorgetreten sein. Nicht allein in geschichtlicher, auch in systematischer Hinsicht bewies die junge Kunst ihre unaufhaltsam vorwärts drängende Kraft. Es ist erstaunlich, mit einem wie dürftigen Lehrapparat sie die längste Zeit hindurch auszukommen vermochte. Noch bis ins vorige Jahrhundert behalf man sich mit einer Ansammlung von Regeln für gewisse Einzelheiten des Tonsatzes; wenn man später systematischer zu Werke ging, so war die Praxis der Theorie doch immer so weit voraus, daß sie sich nur gerade noch abzureichen vermochten.

Ihren isolirten Weg hat die Tonkunst im 18. Jahrhundert fortgesetzt, nur erhielt jetzt Deutschland über Italien das Uebergewicht. Von einem Wirken im Kreise einer nationalen Dichtkunst konnte hier anfänglich ebensowenig die Rede sein, wie dort. Wir besitzen aus dieser Zeit eine kirchliche Musik, die den gewaltigsten und tiefsten Geisteserzeugnissen aller Zeiten ebenbürtig ist, neben und in ihr zugleich eine religiöse Poesie, wie sie geringwerthiger kaum gedacht werden kann. Aber fast wie Feinde stehen hier die Künste einander gegenüber, denn in dem Augenblick, wo die religiöse Dichtung durch Klopstock einen neuen

Aufschwung nimmt, beginnt die kirchliche Musik zu verfallen. Die Tonkunst wollte sich selbst genügen, und naturgemäß ruht nunmehr das Hauptgewicht auf der wortlosen reinen Musik. Sie feiert in diesem Jahrhundert ihren glänzendsten Triumph, und bewundernd gestehen wir: einer Kunst, der solches zu erreichen möglich war, mußte es gestattet sein, ihre eigenen Bahnen zu wandeln.

Aber diese blendende Erscheinung hat ihre Kehrseite. In lückenloser Entwickelung war die Tonkunst groß geworden durch eigne Kraft; zeitweilig scheint es, als wolle sie neben sich kein Zweites dulden. Endlich aber kommt dieses Zweite doch. Ein belebender, durch Frankreich und Deutschland wehender Geisteshauch ruft plötzlich eine neue Literatur, eine neue bildende Kunst ersten Ranges hervor. Er gestaltet die Welt um und setzt die menschliche Gesellschaft auf eine neue Grundlage. An diesem großartigen Werke hat die isolirte Tonkunst trotz ihrer glänzenden Blüthe, trotz ihrer ungeheuren Ausbreitung so gut wie keinen Antheil. Wenn man sich ein Gesammtbild des geistigen Lebens am Ende des vorigen Jahrhunderts vorstellt, steht man der Musik mit dem Gefühle gegenüber, als sei sie ein Fremdling im eignen Hause! Unsere großen Dichter, die sich mit den bildenden Künsten so eng verbunden fühlen, von der Musik wenden sie sich ab oder lassen sie vornehm gleichgültig gewähren. Lessing hatte für das deutsche Singspiel, das doch seinen Bestrebungen verhältnißmäßig noch am nächsten stand, nur Verachtung, Schiller erklärte Haydns Schöpfung für ein gedankenloses Gemisch, nur Goethe ließ sich zu Singspieltexten herbei, und empfand tief innerlich musikalisch, aber Beethoven war ihm unheimlich, und auf eine Zusendung Schubertscher Compositionen seiner Lieder antwortete er nicht. Eine Philosophie der Kunst entstand, an deren Aufbau nebst anderen auch die großen Dichtergeister all ihre geniale Intuition und ihren Scharfsinn wandten; die Musik wurde nicht, oder nur in mitleidigem Billigkeitsgefühl berücksichtigt. Und eben so tief erscheint die Kluft, wenn wir auf die andere Seite treten. Ein französischer Dichter schreibt ein Stück,

so ganz erfüllt vom Geiste der neuen Zeit, daß man es einen Sturmvogel der Revolution nennen darf. Mozart greift es auf und macht eine seiner schönsten Opern daraus, aber nicht ohne alles dasjenige getilgt zu haben, worauf des Stückes politische Bedeutung und hauptsächliche Wirkung gegründet war. Das gebot, sagt man, das Wesen der Musik. Aber hätte sich ein Musiker, wenn er das Wehen des Zeitgeistes an sich verspürte, dann überhaupt an den Stoff gewagt? Dieses Lustspiel des Beaumarchais war auf französischem Boden gewachsen, wurde zu einem italienischen Opernbuche umgeschmolzen und endlich von einem Deutschen in Musik gesetzt. Von einem musikalischen Schaffen im Geiste der Poesie kann schon deshalb keine Rede sein. Der internationale Charakter der Tonkunst, welcher im übrigen ein Zeichen ihrer Stärke war, steht ihr jetzt überall im Wege, wo es gilt, mit dem Zeitgeiste Fühlung zu erhalten. In Paris suchte die Oper die Strömungen widerzuspiegeln, welche das Volk bewegten; aber ihre Hauptvertreter waren Italiener. Gluck wollte ernstlich ein musikalisches Drama, er liebte seinen Klopstock und war von wahrhaft poetischem Geiste erfüllt; aber er componirte französische Texte. Und vollkommen versteht doch ein jeder nur seine Muttersprache.

Die Musik braucht das Wort nicht; das hat sie durch ihren Entwickelungsgang bewiesen. Aber immerhin bleibt der Gesang das edelste musikalische Ausdrucksmittel. Nach poetischer Anregung zu suchen, liegt dem Musiker näher, als irgend einem anderen Künstler. Kein Wunder also, daß er bald sein Reich dem Einzuge des Genius der neuen Poesie zu öffnen sucht. Beethoven bewunderte Goethes Faust als das höchste der Kunstwerke und wollte ihn in Musik setzen, den Egmont schmückte er durch seine Töne, und wie er Schillers Lied „An die Freude“ verwerthete, ist bekannt. Deutlich fühlt man in seinen Symphonien den poetischen Pulsschlag der Zeit. Aber Jahrhunderte alte Grundlagen der Kunst lassen sich nicht über Nacht umbauen, und es fragt sich, ob es überhaupt geschehen kann, ohne das

ganze majestätische Gebäude zu zerstören. Später geborne Tonkünstler haben einen noch engeren Anschluß an den Geist der nationalen Dichtkunst gesucht. In Webers Opern hat in der That die poetische Grundstimmung der Zeit musikalische Gestalt gewonnen, und einen Augenblick kann man hier von einer in Poesie, bildender Kunst und Musik gleichmäßig waltenden, einheitlichen deutschen Kunstanschauung träumen. Aber dieses bleibt doch sicher, daß an den entscheidenden Hauptpunkten der letzten 400 Jahre der Musik und bildenden Kunst die Vermittlung der Poesie gefehlt hat. Sie blieben innerlich getrennt, und ob auch in neuester Zeit Versuche genug angestellt werden, dies Verhältniß zu ändern: wir spüren die Trennung noch heute. Der Gang der Künste ist oft so launisch und räthselvoll gewesen, daß es Niemand wird wagen wollen, vorher zu bestimmen, wie er in der Zukunft sein wird. Vielleicht erhebt sich in Fortwirkung ihrer durch Jahrhunderte bewährten Kraft die Tonkunst noch einmal zu neuen Großthaten; vielleicht neigen sich alle deutschen Künste dem Abschluß eines Entwickelungsganges zu. Ob sie dann bei ihrem neuen Aufsteigen jenen harmonischen Verein zeigen werden, in welchem eine Kunst zwar frei nach ihrer Weise wirkt, aber alle doch auf der gleichen Grundstimmung einer nationalen Poesie ruhen, jenen harmonischen Verein, welcher allein die ganze und volle Wirkung der Künste auf das Leben verbürgt, kann man nicht sagen. Wollen wir es hoffen! Nicht zwar bereits in würdiger poetischer Verklärung, aber doch in thatsächlicher Wirklichkeit erleben wir ein geschlosseneres Wirken der dem deutschen Volke innewohnenden Lebenskräfte und ein klareres bewußteres Streben nach gemeinsamen Zielen. Noch wogen und wallen diese Kräfte unruhig durcheinander. Wird aber das Leben der Nation in sich zur Ruhe und Harmonie gelangt sein, dann dürfen wir vielleicht erwarten, es werde die Knospe bilden für eine gleich harmonische Entwickelung der Künste.

Die
Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik
auf geschichtlicher Grundlage.

Wer die Entwickelung der Musik in der protestantischen Kirche Deutschlands von der Reformation bis zur Gegenwart studirt, muß zu dem Ergebniß gelangen, daß eine protestantische Kirchenmusik schon seit hundert Jahren nicht mehr besteht. Das harte Urtheil bedarf einer näheren Bestimmung. Jeder weiß, daß die Musik in der protestantischen Kirche noch nicht ganz verstummt ist. Auch dasjenige, was in ihr musicirt wird, darf zum Theil noch als wirkliche Kirchenmusik angesehen werden. Aber daß noch eine selbständige Gattung der Tonkunst vorhanden sei, die nur in der Kirche ihre Heimath habe, die Leben und Entwickelungsfähigkeit in sich trage, auf deren Gebiete der schaffende Künstler seine Ideale suche, das muß verneint werden. In diesem Sinne gibt es eine protestantische Kirchenmusik nicht mehr.

Die Gründe dieser Erscheinung sind mannigfaltig. Sie vollständig aufzuzählen, ist jetzt nicht meine Absicht. Einen großen Theil der Schuld tragen die Wandlungen, welche das kirchliche Leben im vorigen Jahrhundert zu bestehen hatte. Erst suchte der Pietismus die Musik auf das denkbar kleinste Gebiet zu beschränken, dann entzog der Rationalismus dem Künstler jede Möglichkeit eines begeisterten Aufschwunges. Am Ende des vorigen Jahrhunderts zeigt das, was man gewohnheitsmäßig für die Kirche componirte, eine solche Flachheit und Stillosigkeit, daß man an dieser Periode am liebsten geschlossenen Auges vorübereilt.

Im zweiten und dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts regte sich in den Tiefen der evangelischen Kirche neues Leben. Das Bemühen des deutschen Volkes, sich auf seine Geschichte zu besinnen, trug auch für die Kirche und Kirchenmusik seine Früchte. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts — wir wollen sie die mittelalterliche nennen — wurde gleichsam neu entdeckt. Ebenso einige Kirchencompositionen Bachs und gleichzeitiger Italiener, die man aber in unklarer Vorstellung geneigt war, mit jenen älteren Meistern unter demselben Gesichtspunkte zu beurtheilen. Angeregt durch diese Entdeckungen suchte man nun auch die Liturgie der evangelischen Kirche von neuem auszubauen. Aber es blieb bei vereinzelten Versuchen. Daß es nicht gelang, das Interesse an diesen Gegenstand nachhaltig und im weitesten Kreise zu fesseln, lag zum Theil an der ganzen Zeitströmung, zum Theil an der besondern Richtung, welche die öffentliche Musikpflege in Deutschland nahm. Immerhin jedoch blieb ein dauernder Gewinn: die Bekanntschaft mit der älteren Kirchenmusik dehnte sich auf immer größere Massen des deutschen Volkes aus, erst Bewunderung, dann auch Liebe erweckend, und viele Compositionen sind uns heute innig vertraut geworden, die man vor fünfzig Jahren als räthselhafte Wesen nur mit Befremden betrachtete.

Man wird zu erwägen haben, wie dieser Zustand für eine Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik ausgenutzt werden kann. Unzweifelhaft kann die kirchliche Kunst nur unter den Händen solcher Pfleger gedeihen, die nicht nur echt religiöser Empfindung voll, sondern auch von der Erhabenheit des Instituts der Kirche ganz durchdrungen sind. Deshalb ist die Ansicht derjenigen nicht unberechtigt, die meinen, man solle zunächst das Interesse an der Kirche aus den sittlichen und dogmatischen Grundlagen derselben heraus zu kräftigen und zu verbreitern trachten, dann werde die Lust zum musikalischen Ausbau des Cultus von selber folgen. Aber es ist daneben auch noch ein anderer Weg denkbar. Alle Gebiete innerhalb einer Kunst greifen mehr oder weniger in einander über. So gibt es auch keine Kirchenmusik

an sich, die mit den übrigen Formen der Tonkunst nichts zu schaffen hätte. Die Geschichte lehrt vielmehr, daß die Kirchenmusik zu allen Zeiten einen starken Zufluß aus dem weltlichen Gebiet erhalten hat. Ihre Aufgabe war dann nur, diese weltlichen Elemente in sich einzuschmelzen und umzuprägen; gelang ihr das, so erwuchs sie jedesmal zu neuer Kraft und Schönheit, gelang es ihr nicht — was freilich auch vorgekommen ist —, so verfiel sie. Was weitere Kreise für die Kirchenwerke Bach's heutzutage interessirt, ist nicht das eigentlich Kirchliche. Es ist theils ein allgemein musikalisches Element, theils jene auch bei Bach vorhandene Seite, wo die Verbindung mit der weltlichen Musik sichtbar wird. Aber weil diese Factoren seiner Kunst aus dem Ganzen nicht herausgelöst werden können, so wird der ernsthafte Bach-Verehrer gezwungen, allmählich weiter zu gehen. Um sein Verständniß zu vertiefen, muß er versuchen, sich in die religiöse Empfindungswelt des Meisters einzuleben. Er muß sich schließlich mit den Anschauungen und Einrichtungen vertraut machen, durch welche die Formen bedingt sind, in denen dieses Empfindungsleben sich äußert. Sei nun seine Stellung zur Kirche bisher gewesen, welche sie wolle, das wird auch der Gleichgültigste zugestehen, daß diejenige Macht, die Quell und Grundlage solch erstaunlicher Kunstschöpfungen sein konnte, eine erhabene und verehrungswürdige sein muß. Gleichsam mit dem Reiz des halbgelösten Räthsels wird es ihn nicht ruhen lassen, bis er zu dem Punkte vorgedrungen ist, von dem allein aus jene gesammte Kunstwelt erst als ein wahrhaft Lebendiges erscheint. Und wie mit Bach, so ist es mit andern Componisten. Es führt auch durch die Kunst ein Weg zur Kirche, nicht nur umgekehrt. Hat doch schon zur Zeit der Reformation die Musik und ihre eigenartige Verwendung in den protestantischen Gemeinden diesen so manchen Anhänger zugeführt.

Mit dem gänzlichen Verschwinden einer lebendigen protestantischen Kirchenmusik hängt es zusammen, daß es heutzutage

so schwer fällt, selbst den Begriff derselben klar zu stellen. Kirchenmusik gehört in den Gottesdienst, sie ist durch die Form der Liturgie bedingt und kann aus dieser nicht herausgelöst werden, ohne den wichtigsten Theil ihrer Wirkung, ihrer Verständlichkeit einzubüßen. Immer von Neuem verwechselt man sie mit religiöser oder geistlicher Musik. Daß Händel's Messias Kirchenmusik sei, kann man noch täglich lesen und hören. In Wirklichkeit ist er etwas ganz Anderes. Das Oratorium ist eine allein auf sich beruhende, selbständige Kunstform. Wenn es die Begebenheiten, die es in seiner Weise kunstmäßig gestaltet, mit Vorliebe der Bibel entnimmt, so geschieht dies aus zwei Gründen. Einmal darf bei einem biblischen Stoffe noch immer am sichersten vorausgesetzt werden, daß er ein allgemein bekannter und Theilnahme erregender sei, ein Umstand, der beim Oratorium besonders schwer ins Gewicht fällt. Dann aber verlangt diese Kunstform, soll sie in ihrer Größe und in ihrem umfassenden Formenreichthum berechtigt erscheinen, den höchsten Aufschwung lyrischer Empfindung. Einen solchen ermöglicht am leichtesten ein Stoff, der zu dem höchsten idealen Gute der Menschheit, zur Religion, in naher Beziehung steht, oder dem sich doch ohne Zwang eine religiöse Seite abgewinnen läßt. Aber nothwendig ist ein biblischer Stoff so wenig, daß Händel einige seiner schönsten Oratorien über Begebenheiten aus der antiken Mythologie componiren konnte. Auch Stoffe aus der alten, mittelalterlichen und neueren Profangeschichte, aus der orientalischen und deutschen Sagenwelt, konnten mit Recht für das Oratorium geeignet erscheinen. Diese Form, und also auch Händel's Messias, stellt Concertmusik dar und gehört somit an den Ort, wo man solche zu machen pflegt. Nicht anders verhält es sich mit den Messen und Requiems, Psalmen, deutschen und lateinischen Hymnen, welche die protestantischen Tonsetzer unseres Jahrhunderts unter Anwendung sämmtlicher Kunstmittel zu componiren pflegen. Sie stellen sich dabei auf den Standpunkt der freien Kunst. An jene Texte knüpfen sich in Folge ihres Alters, ihrer geschichtlichen Bedeutung, ihres

poetischen Werthes gewisse Stimmungen und Empfindungen. Auch sie benutzen die Componisten nur als Kunstmittel, indem sie dieselben für Form und Inhalt ihrer Compositionen zur ästhetischen Grundlage nehmen. Niemals dürften daher solche Werke Kirchenmusik genannt werden.

Es handelt sich hier um mehr als einen bloßen Namen. Es handelt sich um eine Verwirrung der Sachen. Genügender Beweis dafür ist der Umstand, daß die irrige Anschauung sich auf beiden Gebieten geltend macht. Wie man einerseits sich nicht bedenkt, Werke, die gar keinen kirchlichen Mittelpunkt haben, dennoch als Kirchenmusik zu beurtheilen, so löst man andrerseits wirkliche Kirchencompositionen aus ihrem liturgischen Zusammenhange, behandelt sie als selbständige Tonwerke und bringt sie vor eine Zuhörerschaft, die häufig gar nicht in der Lage sein kann, ihren innersten Sinn zu begreifen. Ich werde auf diesen Gegenstand zurück kommen. Jetzt soll nur betont werden, daß eine scharfe Sonderung der religiösen Musik von der kirchlichen die erste Vorbedingung ist zur Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik.

Wenn die Musik sich der Liturgie organisch einzufügen hat, so wird naturgemäß ihr Wesen durch diese bestimmt werden. Schon ganz äußerlich wird sie auf den Raum einzurichten sein, in dem sie erklingen soll, nach der Zeit, die ihr im Ganzen jedesmal gegönnt ist. Soweit sie Gesangsmusik ist, wird sie mit dem Inhalt des Textes in Uebereinstimmung zu bringen sein. Vor Allem aber wird es gelten, ihre Mittel und Formen zu dem innern Wesen des gesammten Vorganges in ein richtiges Verhältniß zu bringen. Insofern es sich um eine Gott geweihte Feier handelt, muß die Kirchenmusik den Charakter des Erhabenen tragen. Insofern sie den Empfindungen und Stimmungen der Gemeinde Ausdruck gibt, eignet ihr ein allgemeingültiges Wesen, welches alles Individuelle in gebührenden Schranken hält. Allerdings kann nur der die richtige Weise finden, welcher von der Bedeutsamkeit des Vorganges sich ganz hat durchdringen

lassen. Dieser aber wird sie sicher finden, falls er nur eben ein wirklicher Künstler ist, der für die organischen Beziehungen des Theils zum Ganzen eine Empfindung hat. So ist zu allen Zeiten entstanden und entwickelt worden, was man kirchlichen Stil nennt. Sein Charakter hat sich immer um so schärfer ausgeprägt, je fester und dauernder die Formen des Cultus waren, denen die Musik sich anzupassen hatte. Daß die katholische Kirche hier vor der protestantischen ein Bedeutendes voraus hat, sieht man leicht. Wirklich ist eine solche Zerfahrenheit und endliche völlige Auflösung der Kirchenmusik, wie sie die Protestanten zu beklagen haben, auf katholischer Seite niemals eingetreten. Man darf sehr viele katholische Meßmusiken des 18. und 19. Jahrhunderts überaus geschmacklos nennen; einige, wenn auch nur äußerliche Charaktermerkmale sind indessen an ihnen immer haften geblieben. So gänzlich stilwidrig, wie man häufig behauptet, sind sie nicht, und am wenigsten hätten die protestantischen Componisten ein Recht, sich über sie aufzuhalten. Die Regellosigkeit und Willkür der protestantischen Liturgie gehört auch zu den Ursachen, aus denen unsere Kirchenmusik zu Grunde gegangen ist.

Welches sind die Grundformen der protestantischen Kirchenmusik, und wann haben sie sich entwickelt?

Die Musik der katholischen Kirche beruht auf dem einstimmigen gregorianischen Priestergesange und auf dem polyphonen unbegleiteten Gesange, in welchem eine Vielheit von gleichzeitig gesungenen Melodien sich zu einem harmonischen Ganzen webt. Dieser polyphone Gesang, den ein besonderer Chor von Musikern ausführte, ist deshalb recht eigentlich katholisch-kirchlich, weil er sich vorzugsweise im Dienste der Kirche und nach den von ihr gegebenen Normen bis zu der Höhe entwickelt hat, welche Palestrina's Name bezeichnet. Die spätere katholische Kirchenmusik war immer noch reich an bedeutenden Kunsterscheinungen, so lange sie bei allen weltlichen Elementen, die sie einsog, jene ältere Kunst als ihre wahre Grundlage anerkannte. Dies ist im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts immer weniger ge-

schehen; daher ein immer tieferes Sinken. Die protestantische Kirche nun bildete sich in dem Jahrhundert, da die polyphone Vocalmusik ihre höchste Blüthezeit erlebte. Man wird nicht erwarten dürfen, daß es ihr gegenüber einer Kunsterscheinung von so erstaunlicher Vollendung sofort gelungen sei, eine lebenskräftige neue Kunst zu schaffen. Aber es lag dies auch nicht in ihrer Absicht. Nicht als Gegensatz zur katholischen Kirche wollte sie sich angesehen wissen, sondern nur als eine geläuterte Form derselben auf gleicher Grundlage. In ihrer Lehre fand sie kein Hinderniß — ich rede hier zunächst immer nur vom deutschen Lutherthum — von der Tonkunst der katholischen Kirche soviel wie immer möglich herüber zu nehmen. Der volksmäßige Charakter, welcher sie auszeichnete, hatte freilich eine stärkere Betonung des Volksliedartigen zur Folge. Dies führte auch beim mehrstimmigen Gesange im Einzelnen zu gewissen Neubildungen, die sich von den Kunstformen der katholischen Kirche als etwas Besonderes abhoben. Aber im Allgemeinen war die Kunst, die Luther liebte, und deren Verwendung beim Gottesdienste er empfahl, dieselbe, mit der sich auch der katholische Cultus schmückte. So wenig bestand hier ein principieller Gegensatz, daß Luther's Lieblingscomponist und Freund, der Münchner Musiker Ludwig Senfl, ein unentwegt gläubiger Katholik war, daß andere katholische deutsche Tonmeister Luther's Lieder mit Vorliebe in Musik setzten und hierdurch für die protestantischen Gemeinden arbeiteten. Es war das jene Zeit, da der größte Theil der gebildeten Deutschen, angewidert durch die grellen Mißbräuche in der katholischen Kirche, der Reformationsbewegung anhing, mochte es auch nicht Allen thunlich erscheinen, mit ihrer ganzen Existenz für dieselbe einzutreten. Erst als jene mächtige Welle der Culturbewegung zerrann, welche die Tonkunst des 16. Jahrhunderts auf ihre höchste Höhe gehoben und zugleich den ersten glorreichen Aufschwung des Reformationsgedankens durch ganz Europa bewirkt hatte, gestalteten sich die Dinge anders. Als durch den dreißigjährigen Krieg der Gegensatz zwischen Katholiken und Protestanten

in Deutschland ein scharfer, feindseliger und gewaltthätiger geworden war, da erst begann bei diesen eine ganz eigene Kirchenmusik sich zu bilden.

Die Grundformen derselben sind wiederum zwei. Die eine besteht im Gemeindelied, demjenigen also, was wir protestantischen Choral zu nennen pflegen. Zum Theil wurzeln diese Choralmelodien im Volksgesange des Mittelalters, zum Theil auch in der katholischen Kirchenmusik, insofern sie aus Melodien des gregorianischen Priestergesanges gebildet sind. Andere sind im Reformationszeitalter der weltlichen Musik entlehnt worden, wieder andere eigens für die protestantische Kirche componirt. Auch an den entlehnten hat dieselbe ihr Eigenthumsrecht dadurch dargethan, daß sie allein es war, durch deren Vermittelung jene Melodien im Volke wahrhaft lebendig blieben, und daß sie da, wo es nöthig schien, sie der kirchlichen Würde angemessen umgestaltete. Die protestantischen Choralmelodien wurden sammt ihren deutschen Texten von der ganzen Gemeinde gesungen. Durch sie kam die Gemeinde zur unmittelbaren Theilnahme am Gottesdienst. Das persönliche Verhältniß, in dem sich der protestantische Christ Gott gegenüber fühlt, gelangt hier zum Ausdruck. Die katholische Kirche kennt grundsätzlich die thätige Theilnahme der Gemeinde nicht; in ihr singt nur der Priester und der mit einer Art von priesterlichem Charakter bekleidete Chor; es wird ferner in einer besonderen Kirchensprache, der lateinischen, gesungen. Durch die Einführung des kirchlichen Volksgesanges wird also das Wesen der protestantischen Liturgie vom Grunde aus verändert. Um einem Mißverständnisse zu begegnen, betone ich, daß der kirchliche Volksgesang nicht etwa erst im 17. Jahrhundert zu einem wesentlichen Theile des evangelischen Cultus wurde. Er hat sich seine Stellung gleich beim Beginne der Reformation erobert. Aber einen umgestaltenden Einfluß auf die kirchliche Kunstmusik im engeren Sinne gewann er einstweilen nicht. Hier blieb, gewisse mehr nur äußerliche Abwandlungen abgerechnet, im 16. Jahrhundert noch Alles beim Alten.

Als zweite Grundsäule der protestantischen Kirchenmusik erscheint nicht der Chor, sondern die Orgelmusik. Daß der Chor als ein priesterliches Organ, also auch als ein Vermittler zwischen der Gemeinde und Gott, in dem protestantischen Cultus keine Stätte mehr finden konnte, nachdem einmal die unmittelbare Betheiligung der Gemeinde in so weitem Umfange zugelassen war, ist einleuchtend. Wollte man ihn weiter verwenden, so konnte es nur so geschehen, daß man ihn als ein rein musikalisches Organ auffaßte. Dies ist auch wirklich fortdauernd der Fall gewesen. Aber im 17. Jahrhundert fing die Chorcomposition, und zwar sowohl die von Instrumenten unbegleitete, als auch die bald überwiegend gepflegte begleitete, schnell an einen unkirchlichen Charakter anzunehmen. Ich sage nicht, daß sie verweltlichte; dieser Gegensatz würde hier nicht mehr passen. Sie wurde vielmehr frei künstlerisch und suchte immer entschiedener allein durch sich selbst verständlich zu werden. Sie wurde oratorienhaft. Dieser Zug erfaßte zwar auch die katholische Kirchenmusik. Aber die viel gründlicher durchbildete, schärfer ausgeprägte und durch eine lange Tradition gefestigte Form der katholischen Liturgie hielt die Componisten kräftiger beim Alten fest und zog ihnen Schranken. Die Protestanten hatten nur eine geringe Tradition und keinerlei sonstige Schranken. Es ist daher auch keineswegs zufällig, daß Händel, der Vollender des Oratoriums, ein Protestant war. Schütz, der größte deutsche Vocalcomponist des 17. Jahrhunderts, leitet unmittelbar auf Händel hin, während Bach seiner Weise ferner steht. Das Erscheinen überragender Genies in der Geschichte pflegt klärend auf die Entwickelungsrichtungen zu wirken, die sich manchmal sonderbar verschlingen und verwirren. Niemals ist dies entschiedener geschehen, als durch die gleichzeitigen Meister Händel und Bach. Im Händel'schen Oratorium vollzieht sich der endliche siegreiche Durchbruch einer freien Concertmusik größesten Stiles. Bach bringt die eigentlich protestantische Kirchenmusik auf Grundlage des Chorals und der Orgelkunst zur Vollendung. Wenn trotz-

dem während des 18. Jahrhunderts in katholischen und protestantischen Kirchen immer viel Oratorienhaftes musicirt, wenn in letzteren Oratorienhaftes und Kirchliches stillos vermischt wurde, so hatte das einen äußerlichen Grund. Es gab damals außer in England nirgends ein öffentliches Concertwesen. Wer mit einer oratorienartigen Composition an die Oeffentlichkeit gelangen wollte, mußte sie vom Kirchenchor herab ertönen lassen. Heute besteht dieser Entschuldigungsgrund nicht mehr.

Als ästhetische Merkmale der wahren Kirchenmusik bezeichnete ich Erhabenheit und Unpersönlichkeit, als ihr geschichtliches die Entwickelung unter dem maßgebenden Einfluß der Kirche. Die protestantische Orgelmusik des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigt diese Merkmale deutlich. Es versteht sich, daß der Ausdruck des Kirchlich-Erhabenen kein feststehender ist. Wäre dies, so könnten wir uns bei Palestrina's Compositionen für immer beruhigen, die ihn im höchsten Grade zu eigen haben. Aber nach Zeiten und Völkern sind die Empfindungsweisen verschieden, sie sind verschieden auch nach den besonderen Verhältnissen, unter deren Einwirkung sie stehen; mit ihnen sind es die angewendeten Kunstmittel. Ebenso ist die Forderung der Unpersönlichkeit mit Einschränkung zu verstehen. Aufs Aeußerste durchgeführt werden kann und soll sie nicht. Immer sind es Menschen von Fleisch und Blut, die singend und spielend Gott verherrlichen. Und je nachdem eine Kirche das Verhältniß des Individuums zum Höchsten als ein mehr oder weniger unmittelbares auffaßt, wird auch der Ausdruck persönlicher Empfindung in der Kirchenmusik mehr oder weniger hervortreten. So lange die Orgel im christlichen Abendlande im Gebrauch ist, hat sie faßt ausschließlich der Kirche gedient. Namentlich haben alle Formen der Orgelmusik ihre wesentliche Entwickelung im Dienste der Kirche erfahren. Und weiter haben gerade die protestantischen Componisten des 17. und 18. Jahrhunderts sie zur höchsten Blüthe gebracht. Weil die Orgel weder einen schnellen Wechsel der Stärkegrade noch ein An- und Abschwellen des

einzelnen Melodietones, noch sonst eine besondere Schattirung desselben zuläßt, wehrt sie die Hineintragung eines subjectiven Gefühlsausdruckes ab. Durch die ruhig strömende Gleichmäßigkeit ihres Klanges, ebenso wie durch die großartige Fülle und Macht, die sie zu entwickeln fähig ist, macht sie zugleich den Eindruck des Erhabenen. Ist die Erhabenheit der Orgelmusik eine andere, als die der katholischen Gesangsmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, so entspricht diese Verschiedenheit nur den Verhältnissen. Der a capella-Gesang hat etwas Lichtes, Ruhig-Verklärtes. Die Seligkeit einer Andacht, die aus kindlicher Hingabe an die allsorgende Kirche fließt, die Empfindung des stillen Glückes, im Himmlischen zugleich die irdische Schönheit genießen zu dürfen, ist er im Stande vortrefflich auszudrücken. In der Orgelmusik überwiegt der Charakter gedrungener Kraft, durch Macht gebändigter Bewegung. Sie verklärt nicht, aber sie vergeistigt. Die rhythmische Bestimmtheit, die Präcision des Zusammenspiels, die zum Vortrag jedes Orgelstückes unerläßlich nothwendig sind, geben ihr etwas Mannhaftes, Bewußtes und Selbständiges. Auch dadurch, daß die Orgelmusik von einem Einzigen zu Gehör gebracht wird, während beim Chorgesang viele Individuen zusammenwirken, bekommt jene einen persönlicheren Charakter. Bedenkt man, daß die höchste Vollendung der polyphonen Gesangsmusik durch die Italiener herbeigeführt wurde, so ist klar, daß sich hier nicht nur ein Gegensatz der Confessionen, sondern auch der Völker und Länder geltend macht. Der warmen, athmenden, sinnlichen Schönheit, der antik anmuthenden Einfachheit, wie sie Palestrina's Compositionen zeigen, steht in der deutschen Orgelmusik eine Kunst gegenüber von rauherem Aeußeren, von einer düsteren aber nachhaltigeren Kraft, einem abstracteren, aber tiefsinnigen Wesen. Dort die durchsichtige, reine Bläue des italienischen Himmels, hier das mächtige Rauschen und Brausen der deutschen Eichenwälder und des nordischen Meeres. Ueberdies ist Mittel- und Norddeutschland, also der eigentliche Sitz des Protestantismus, viel weniger das Land

des Gesanges als Italien und Deutschlands katholischer Süden. Sich durch die menschliche Stimme musikalisch zu äußern, mußte dort am nächsten liegen, wo die Natur die schönsten Stimmen darbot. Schon durch seine natürliche Veranlagung wurde das protestantische Deutschland entschiedener auf die Instrumentalmusik hingewiesen. Die Orgelkunst der Italiener war eine aus dem Norden importirte Pflanze, die nach kurzer, glänzender Entfaltung schnell verblühte. Dagegen befanden sich wieder die protestantischen Singchöre im 17. Jahrhundert in einem Zustande, dessen Mangelhaftigkeit an sich schon verhindern mußte, daß mittelst des Chorgesanges eine selbständige protestantische Kirchenmusik erwuchs. Es waren Schülerchöre, denen sich mitunter einige Dilettanten anschlossen. Sopran und zum Theil auch Alt sangen Knaben, da man Frauengesang in den Kirchenchören noch nicht kannte; zum Tenor und Baß wurden unreife Jünglinge verwendet, welche den Chor verließen, wenn ihre Stimmen brauchbar zu werden anfingen. Solche Chöre mußten gegenüber den katholischen Capellen eine traurige Rolle spielen. Dort waren ausgebildete, berufsmäßige, dauernd zusammenwirkende Sänger. Die protestantischen Schülerchöre konnten auch deshalb nichts Ausgezeichnetes leisten, weil ihr Bestand mit jedem Jahre wechselte. Italienische Sänger wurden freilich an manchen Fürstenhöfen angestellt, aber sie wurden ihrer Confession wegen im protestantischen Gottesdienst nur ausnahmsweise gebraucht. Und suchte auch wirklich einmal ein Fürst eine ständige protestantische Vocalcapelle durch Heranziehung und Ausbildung guter einheimischer Kräfte zu schaffen, so blieben das Seltenheiten, die für das allgemeine Gedeihen des Chorgesanges wenig bedeuteten.

Lebensformen vergangener Zeiten können nur dann mit Erfolg erneuert werden, wenn es möglichst auf demselben Boden geschieht, auf dem sie einstmals freiwillig erwuchsen. Und umgekehrt: wer einen brach liegenden Acker wieder nutzbar machen will, wird wohlthun, zunächst das auf ihm zu pflanzen,

was er früher in so herrlicher Fülle zu tragen vermochte. Wer also die protestantische Kirchenmusik wieder beleben will, soll sich an das halten, was vor Zeiten die eigentliche protestantische Kirchenmusik gewesen ist. Von den Erneuerungsversuchen am Anfang unseres Jahrhunderts kann man nur mit Hochachtung sprechen. Aber damals handelte es sich fast um ein neu zu entdeckendes Kunstgebiet, dessen Grenzen und Theile dem Blick nicht immer deutlich sein konnten. Fünfzig nachfolgende Jahre haben unsere Kenntnisse bereichert. Ich darf es aussprechen, daß die Arbeit unserer Vorgänger nicht an der richtigen Stelle eingesetzt hat. Sie wollten die protestantische Liturgie wiederbeleben und versuchten dies mittelst einer Chormusik, die im Innersten gar nicht protestantisch ist. Eichendorff erkennt, wie man weiß, den Katholicismus als die Heimath der deutschen Romantik, und in einer einst viel gelesenen Schrift des Romantikers Wackenroder wird Jemand durch die Musik zur katholischen Kirche bekehrt. Die Persönlichkeiten und Kreise aber, von denen damals die Neugestaltung der protestantischen Liturgie betrieben wurde, standen ganz unter dem Einfluß der deutschen Romantik. Kein Wunder, daß sie sich zur katholischen Kirchenmusik mächtig hingezogen fühlten und für die selbständigen Kunstbildungen des Protestantismus nicht den richtigen Blick besaßen. Von der Ansicht ausgehend, daß neben dem Choral die unbegleitete Chormusik die einzig wahre Kirchenmusik sei, gelangte Winterfeld dahin, in den Compositionen Eccard's, eines liebenswürdigen und zarten, aber eng begrenzten Talentes, die höchste Spitze evangelischer Tonkunst zu erkennen. Dagegen ist ihm die Musik Seb. Bach's eine Musik des Verfalls. Es war seine und vieler Anderer Ansicht, daß man diese besser in den Concertsaal verweise. Das ist denn auch fast allgemein geschehen, und es ist im Wesentlichen bis heute dabei geblieben. Die Gründe waren freilich auch noch andere, als der vermeintliche Mangel an Kirchlichkeit. Was der öffentlichen Musikpflege in dem Deutschland des 19. Jahrhunderts bisher ihr hervorragendstes Merkzeichen

gegeben hat, ist die Thätigkeit der Chorvereine. Mit den Kirchenchören des vorigen Jahrhunderts stehen diese Vereine in gar keinem Zusammenhange. Ihre Grundlage fanden sie in den privaten Musikgesellschaften des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Anstoß zu ihrer Entfaltung ins Große aber kam von England. Hier wurde 1784 zuerst eine Massenaufführung von Händel'scher Musik veranstaltet, die in Deutschland Nachahmungen fand. Dann kamen von 1810 an die großen deutschen Musikfeste in Gang, die überallhin die Anregungen zur Pflege der großen Formen der begleiteten Chormusik aussendeten. Händel's Musik also und die des durch sie befeuerten Haydn sind die Schöpfer der modernen Chorvereine und der Gegenstand ihrer Pflege ist das Oratorium. Während aber diese Vereine zur Blüthe kamen, waren die Kirchenchöre schon ganz in Trümmer gegangen. Bach'sche Musik war nur in den Vereinen aufzuführen, und man fühlte bald Interesse genug, ihre Aufführung überhaupt zu wollen. So gelangte der protestantische Componist ins Concert, während man in der Kirche mit katholisirender Musik operirte.

Es ist mir durchaus kein Zweifel darüber, daß dieser Weg verlassen werden muß. Damit wende ich mich gewiß nicht gegen die Pflege der a capella-Musik an sich. Daß man begonnen hat, dieses der Kunstübung ganz verlorene Land zurückzugewinnen, ist eine That von unverkennbarer Tragweite. Aber die Verschiedenartigkeit katholischer und protestantischer Kirchenmusik ist nun einmal, ebenso wie der Gegensatz der beiden Confessionen, eine geschichtliche Thatsache. Es bleibt doch nichts übrig, als sie offen anzuerkennen. Die ihnen gehörige kirchliche Tonkunst wieder als solche zur Geltung zu bringen, muß einstweilen den Katholiken überlassen bleiben. Dies Ziel wird von ihnen auch seit einiger Zeit mit rühmlichem Eifer angestrebt. Man könnte sich nur freuen, wenn es ihnen gelänge, allmählich die großen Schwierigkeiten zu überwinden, die der Einführung des a capella-Gesanges als maßgebender Form der katholischen

Kirchenmusik entgegenstehen. Die Protestanten aber sollten sich angelegen sein lassen, die herrlichen Tonwerke des 15. und 16. Jahrhunderts zunächst, soweit es angeht, von ihrer rein künstlerischen Seite verstehen und genießen zu lernen. Ueberall müßten sich Vereine bilden, welche die Pflege dieser Musik und ihre Vermittelung an das Publikum sich zur alleinigen Aufgabe machten. Vereinzelt sind auch derartige Versuche hervorgetreten. Aber im Ganzen ist nach dieser Richtung noch verschwindend wenig geschehen. Man drehe die Sache einmal um, setze die protestantische Kirchenmusik an die ihr zukommende Stelle ins Gotteshaus, und behandle den a capella-Gesang als Gegenstand concertmäßiger Pflege. Dies würde noch einen besonderen Vortheil haben. Im Mittelalter standen sich kirchliche und weltliche Musik viel näher als jetzt, eine Folge des Uebergewichts, das die Kirche auf allen Lebensgebieten hatte. Neben der kirchlichen Vocalmusik erblühte eine weltliche, die mit jener dasselbe Gestaltungsprincip hatte und, wenn schon an Bedeutung ihr untergeordnet, doch in beständiger Wechselwirkung stand. Auch diese weltliche Musik zu pflegen, würde die Aufgabe solcher Vereine sein. Die reinigende Wirkung, welche dadurch auf unsere moderne, im Uebermaß der Mittel schwelgende und fast erstickende Musik ausgeübt werden könnte, dürfte nicht zu hoch veranschlagt werden. Mittelbar würde dann diese Wirkung auch der evangelischen Kirchenmusik zu Gute kommen, wenn es gelänge, die Schaffenslust unserer Componisten den kirchlichen Idealen wieder zuzuwenden.

Aber für die Evangelischen gilt es zunächst den einstimmigen Gemeindegesang neu zu beleben. Seit 100 Jahren ist nicht eine einzige Choralmelodie mehr erfunden, die sich als solche bewährt hätte. Der Schatz von Melodien, die die protestantische Kirche theils zu ihrem Gebrauch umprägte und veredelte, theils neu erfand, ist dennoch ein sehr reicher. Kein Volk der Welt hat ihm etwas Aehnliches an die Seite zu stellen. Noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts war die Mehrzahl der Melodien nebst ihren Texten Allen vertraut. Dann beginnt eine nach der andern zu

schwinden. Heutigen Tages dürften in keiner Gemeinde mehr als durchschnittlich zwanzig Melodien wirklich lebendig sein. Daß unter diesen Umständen eine mannigfaltige Bethätigung der Gemeinde an der Liturgie unmöglich ist, begreift ein Jeder. Hier Wandel zu schaffen, ist natürlich Aufgabe der Schule. Die Angelegenheit verzweigt sich somit in die schwierige Frage nach der Gestaltung des Schulgesang-Unterrichts, der wenigstens in Preußen zur Zeit im Allgemeinen ziemlich tief darnieder liegt. Ihm aufzuhelfen, wird wieder die Ausbildung besonderer Gesanglehrer von Nöthen sein. Auf die Lösung dieser Frage kann hier nicht eingegangen werden. Andrerseits hängt die Belebung des kirchlichen Volksgesanges auch mit der Gesangbuchfrage eng zusammen. Die Reimereien des Rationalismus haben wir glücklich überwunden; des Werthes der Kirchenlieder des 16. und 17. Jahrhunderts sind wir uns wieder bewußt geworden. Es handelt sich nur darum, sie in wesentlich unverfälschter Form dem Volke wieder einzupflanzen. Wer das Charakteristische einer Zeit zu schätzen weiß, wird sich gegen jede Abänderung sträuben. Dennoch dürfte eine solche in vorsichtig gezogenen Grenzen um so weniger erläßlich sein, als die Continuität der Ueberlieferung durch die rationalistische Zeit unterbrochen worden ist. Man nimmt das Alterthümliche williger hin, wenn man es von den Vätern ererbt hat. Den Geschmack in veraltete Anschauungen zurückzwingen, ist schwierig und kaum ersprießlich. Die Frage würde sich einfacher lösen, wenn eine Generation geistlicher Poeten erstände, die das Alte liebevoll in sich zum Neuen umbildete. Bekanntlich aber sind seit Klopstock äußerst wenige Verfasser geistlicher Lieder gewesen, die den Namen „Dichter" verdienten.

Neben dem Choralgesang bedarf die Orgelmusik erneuter ernster Pflege. Kann Instrumentalmusik die Aufgabe der Kirchenmusik erfüllen? Für sich allein gewiß nicht, aber wohl mit und neben dem Gesang. Dieser ist unzweifelhaft die Grundlage der Kirchenmusik. Aber nicht deshalb, weil die Musik an sich ihrem

innersten Wesen nach Gesang, d. h. rhythmisch gegliederte, in abgemessenen Tönen sich bewegende Sprache wäre. Daß sie dies nicht ist, lehrt ihre Geschichte zu allen Zeiten. Sondern weil das, was den Charakter einer Kirche unterscheidend bestimmt, ihre Glaubensgrundsätze sind, und diese allein durch das Wort geformt und zum Ausdruck gebracht werden können. Die Orgelmusik kann nun zum Gemeindegesang in ein Verhältniß treten, daß sie an der Bedeutung des Wortes Antheil gewinnt. Ich meine hier nicht die einfache Begleitung des Gesanges. Es gibt eine Anschauung, welche die Choralmelodien als Symbole des kirchlichen Lebens erfaßt. Eine Melodie, wie „Gelobet seist du, Jesu Christ", bedeutet dem kirchlich erzogenen Protestanten mehr, als eine wohlgefällig gegliederte und abgerundete Tonreihe. Sie bildet ihm mit der Dichtung ein unlösbares Ganze; erklingt sie nur, so hört er innerlich die Worte mit. Sie weckt ihm zugleich die ganze Fülle der Weihnachtsempfindungen; sie führt ihm das Fest selbst und seine besondere Bedeutung im Kirchenjahre vor die Seele. Ebenso verdichtet sich ihm in der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden" das Bild der Passionszeit, erscheint ihm die Melodie „Wir glauben All' an einen Gott" als das Zeichen des christlichen Glaubensbekenntnisses. Diese symbolische Auffassungsart entspricht durchaus dem Wesen der Kirche, denn diese ist ihrer innersten Natur nach symbolisch. Nun besitzt die Musik mehr als jede andere Kunst das Vermögen, ein Kunstgebilde organisch in ein anderes aufzulösen und es dennoch zu gleicher Zeit in erkennbarer Selbständigkeit weiter bestehen zu lassen. Eine Choralmelodie läßt sich in unzähligen Formen bearbeiten, ohne daß an ihr selbst eine Note geändert zu werden brauchte, allein mittelst frei hinzu erfundener Gegenstimmen und der durch sie erzeugten Zusammenklänge. Hier eröffnet sich dem erfinderischen Componisten ein unbegrenztes Feld der Thätigkeit. Und eben diese auf symbolische Auffassung gegründete musikalische Verwerthung der Choralmelodie bildet die Hauptform der protestantischen Orgelmusik. Im mittleren

Deutschland des 17. Jahrhunderts ist sie erstanden. Sie ist, obwohl sie natürlich mit der Kunst vorherliegender Zeiten nicht außer Verbindung steht, doch ihrem innersten Wesen nach eine neue Erscheinung. Auf das Emsigste durch 100 Jahre gepflegt, erreichte sie durch Bach eine wunderbare Höhe der Vollendung. Man darf sagen: solch ein Orgelchoral redet voll verständliche Worte auch ohne Gesang, und wenn es irgend echte Kirchenmusik gibt, so ist er eine solche. Doch nicht nur diese Form hat die protestantische Orgelmusik angenommen. In Präludien und Fugen, in Passacaglios und Toccaten ist sie zu nicht minder bewundernswerther Schönheit erblüht. Auch auf sie hat der Choral Einfluß ausgeübt, jedoch mehr nur in rein musikalischen Beziehungen. Die feste symbolische Bedeutung der Orgelchoräle fehlt ihnen. Sie dienen zur Erweckung einer allgemeinen kirchlich-feierlichen Stimmung, bereiten die gottesdienstlichen Acte vor, vermitteln sie untereinander, und lösen endlich den Gesammteindruck derselben in eine erhabene Harmonie der Töne auf.

Es gehört zu den am Anfang unseres Jahrhunderts aufgekommenen und bis heute festgehaltenen Irrthümern, daß die Orgel nur den Gemeindegesang zu stützen und allenfalls demselben vor- und nachzuspielen, sonst aber in der Liturgie keine weitere Aufgabe habe. Auf die Geschichte kann sich wenigstens diese Ansicht nicht gründen. Wenn man behauptet, daß die Orgel in der evangelischen Kirche des 17. Jahrhunderts und auch noch des 18. diese untergeordnete Stellung niemals eingenommen habe, so sagt man zwar etwas zu viel, aber doch nur wenig zu viel. Richtig ist, daß auf den Gemeindegesang zuweilen durch ein kurzes Orgelstück vorbereitet wurde. Auch daß da, wo der Gesang roh und unstät geworden war, die Orgel dazu diente, ihn in Zucht und Gang zu erhalten, soll nicht geleugnet werden. Wohl aber ist es falsch, zu meinen, die alten Meister hätten hierin die eigentliche Aufgabe der Orgelmusik gesehen. Selbst in der katholischen Kirche, wo übrigens die Orgel wirklich niemals eine hervorragende Rolle gespielt hat, wurde zur Begleitung ge-

wisser Meßacte gelegentlich ein selbständiges Orgelstück gespielt. Bei den Evangelischen aber wurde die Orgel durchaus als berechtigte liturgische Macht neben dem Choralgesange angesehen. Sie war nicht dazu da, die singende Gemeinde im Ton zu halten und wenn ihr die Melodie abhanden gekommen war, diese ihr mit starken Registern ins Ohr zu spielen (obwohl das Alles ja auch zuweilen geschehen mußte), sondern ein kräftiger, voller und sicherer Gemeindegesang war vielmehr die Voraussetzung, damit die hinzukommende Orgel ihre eigentliche Wirkung that. Das Verhältniß beider Mächte zu einander wird auch schon durch theoretische Betrachtung klar. Ist der Gesang nicht stark und sicher, so wird er durch die Orgel erdrückt, und wer auf den vorspielenden Organisten horchen will, wird eine Melodie weder lernen noch als Ausdrucksmittel der Andacht jemals frei gebrauchen können. Man eifert heute gegen die Zwischenspiele, durch welche der Organist die einzelnen Zeilen des Gemeindeliedes trenne. Das ist richtig: wenn die Orgel nur die Gemeinde im Ton erhalten soll — wie man auch im 16. Jahrhundert zu a capella-Compositionen Instrumente fügte, um den Sängern die Aufgabe zu erleichtern — dann sind die Zwischenspiele ein Unsinn. Aber die Organisten des 17. und 18. Jahrhunderts hatten jene Anschauung eben nicht. Ihnen verbanden sich Gesang und Orgel zur Darstellung eines einheitlichen Kunstganzen, bei dem es galt, den Reichthum des Instruments gebührend zu entfalten. Es fiel ihnen auch nicht ein, stets im einfach vierstimmigen Satze, Note gegen Note, zu begleiten. Sie thürmten gelegentlich die reichsten Harmonien auf, umspielten die Melodie, führten die unteren Stimmen lebendiger, entwickelten aus ihnen Zwischensätze, welche die Bewegung im Gange hielten, wenn der Gesang ruhte. Manche Lieder im Gottesdienst wurden auch immer ohne Orgelbegleitung gesungen, bei andern wechselten Orgel und Gesang Strophe um Strophe. Die zuvor von mir beschriebenen Uebertragungen des Chorals auf die Orgel allein — und solche Stücke wurden doch auch während des Gottesdienstes

vorgetragen — konnten gar nicht anders als unter der Anschauung entstehen, daß die Orgel eine selbständige Macht der Liturgie war. Eher kann man sagen, daß die Orgel zu Zeiten die Rolle des Gemeindegesanges eingeschränkt hat, als daß sie diesem immer untergeordnet gewesen sei.

Den heutigen Stand der Orgelkunst kann man nicht ohne Bedauern und Beschämung ansehen. Kaum, daß sie überhaupt noch für unser Musikleben existirt. Wir bauen wohl noch große Orgeln, die großen Organisten aber sind fast verschwunden. Selbst der Name „Organist", früher ein hoch ehrender, welchen Klang hat er heute? Was durch anderthalb Jahrhunderte große und größte Orgelmeister schufen, ist in weiteren Kreisen ganz vergessen. Ein Mann wie der 1780 gestorbene Joh. Ludw. Krebs, dessen Talentkraft ihm, lebte er heute, einen ersten Platz unter den Künstlern unserer Zeit anweisen würde, ist so vergessen, daß die Mehrzahl der heutigen Musiker kaum ein Stück von ihm kennen dürfte. Von großen Meistern aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts existiren nur noch die Namen. Ihre Werke, die nach damaligem Brauch nur abschriftlich verbreitet zu werden pflegten, sind unter der Gleichgültigkeit später Lebender zu Grunde gegangen. Von andern liegen die Werke in wüsten Trümmern umher. Das ist in einem Lande geschehen, welches sich noch um 1750 von einem der berufensten Beurtheiler nachrühmen lassen durfte, daß es das wahre Orgelland sei und bleibe. Selbst von Bach's Orgel-Werken sind doch nur einige Präludien und Fugen im Kunstbewußtsein unserer Zeit wirklich lebendig. Die Orgelchoräle, dieser für die Kirche wichtigste Theil seiner Orgelmusik, sind, obschon in gedruckten Ausgaben vorhanden, doch ein ungehobener Schatz. Gelangt einmal ein solches Stück in einem Kirchenconcert zu Gehör, so pflegt es mit jener Verlegenheit angehört zu werden, die aus dem Widerstreit zwischen dem traditionellen Respect vor Bach und dem persönlichen Unbehagen entspringt. Hier zeigt es sich am deutlichsten, daß der Mehrzahl der Sinn für die protestantische Kirchenmusik verloren

gegangen ist. Entsinnen sie sich doch kaum der Melodie, wie viel weniger des zugehörigen Gedichtes; geschweige, daß ihnen die symbolische Bedeutung des Chorals deutlich wäre. Sehr viele — und hochangesehene Musiker unserer Tage gehören zu ihnen — erklären Orgelmusik für eine Verstandesmusik, die das Herz ungerührt lasse. Selbst der Klang des Instrumentes ist ihnen antipathisch; sie nennen es auch wohl geradezu ein unmusikalisches. Wenn man nun vergleicht, was in früheren Zeiten für die größten Genies die Orgel bedeutete, wie manche ihr ganzes Schöpfervermögen in ihren Dienst stellten, so fragt man sich mit Verwunderung, wohin wir denn eigentlich gerathen sind?

Eine so gründliche Entfremdung kann natürlich nur sehr langsam zum Weichen gebracht werden. Aber alles nur Mögliche sollte sofort geschehen. Vor Allem dürfte die äußere Stellung der Organisten nicht länger bleiben, wie sie ist. Meistens sind sie so gering besoldet, daß sie, wenn sie nicht zugleich ein Lehreramt haben, auf angestrengteste Nebenarbeit angewiesen sind, um sich durchs Leben zu bringen. Sich in ihre Kunst zu vertiefen und in ihr weiterzubilden, ist ihnen unmöglich. Wiederum wird ein Musiker, der Jahre hindurch nicht Anstrengung noch äußere Mittel gespart hat, um sich eine gründliche Bildung zu erwerben, nicht leicht geneigt sein, unter den herrschenden Umständen in einen Organistendienst zu treten. So werden Stellen mit unfähigen Persönlichkeiten besetzt, die gerade die gründlichste Schulung und ausgebreiteteste Bildung erfordern. Daß aber auch für die Lehre der Orgelkunst nicht ausreichend gesorgt ist, ist leider ebenfalls wahr. Dem preußischen Staate gereicht es zur Ehre, daß er schon im 2. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts durch Gründung des Instituts für Kirchenmusik in Berlin fördernd einzugreifen suchte. Aber dieses und was später noch geschah, hat den Verfall nicht aufhalten können. Zu verwundern ist es nicht, da man die kirchliche Bedeutung der Orgelmusik nicht richtig würdigte. Geschähe nur dies, so dürfte man hoffen, daß sich auch Mittel und Wege fänden, dem vorgesteckten Ziele nahezukommen.

Ich sagte vorhin, daß der Chorgesang in der protestantischen Kirche nur die Bedeutung eines rein musikalischen Ausdrucksmittels habe. Andere haben in ihm den idealen Repräsentanten der gesammten Christenheit sehen wollen. Dies läuft zum Theil auf dasselbe hinaus. Jedes Kunstwerk idealisirt, indem es dem Besonderen den Charakter des Allgemeinen verleiht. Nur glaube ich, darf man diese Aufgabe des Idealisirens in der Kirchenmusik nicht einem einzelnen besonderen Organ derselben beilegen. Der Choral ist ebenfalls eine musikalische Kunstform. Die Gemeinde, die sich ihrer bedient, vertritt daher ebenfalls nicht nur einen Theil der Christenheit, sondern das Ganze. Wenn man aber den Chor gleichsam als besonderen dramatischen Factor in die gottesdienstliche Handlung einführen will, so conservirt man, ob bewußt oder unbewußt, einen Rest der katholischen Anschauung vom Chor. Solcher dramatischer Factoren gibt es in der protestantischen Kirche durchaus nur zwei, den Geistlichen und die Gemeinde. Diese Anschauung müßte, glaub' ich, zunächst für den sogenannten responsorischen Gesang schlechthin maßgebend bleiben. Der Wechselgesang ist eine uralte Form der christlichen Kirchenmusik, und man darf sie nicht aufgeben, wennschon ich zweifle, daß sie für die nächste Entwickelung der protestantischen Liturgie von durchgreifender Bedeutung sein wird. Aber das respondirende Organ kann nur die Gemeinde sein[1]). Sie muß durch die Schule mit den betreffenden Melodien vertraut gemacht werden, wie mit den Chorälen im engeren Sinne, und wird sie am besten ohne Orgelbegleitung singen, da das Wesen derselben einer Harmonisirung im Grunde widerstrebt. Was den Chorgesang im Uebrigen betrifft, so gibt auch hier die Geschichte die richtige Weise seiner Verwendung an die Hand. Man liebt es, Gesang und Instrumentalmusik in einen Gegensatz zu bringen,

---

[1]) Vgl. Friedr. Spitta, Verhandlungen des 5. evangelischen Kirchengesang-Vereinstags. Darmstadt, 1886.

der für den Musiker eigentlich nicht existiren dürfte. Die menschliche Stimme ist, wennschon sie auf besondere Art behandelt sein will und in gewisser Beziehung einen ausgezeichneten Platz für sich beanspruchen darf, doch ein Instrument wie die andern. Die Geschichte zeigt zu allen Zeiten, daß die Behandlungsarten der verschiedenen Instrumente, also die Stilarten der Composition, einander beeinflußt und dadurch die Entwickelung der Kunst in Gang erhalten haben. Daß man hierin sich manchmal zu viel gestattete, ist ebenfalls wahr, hebt aber die Berechtigung des Verfahrens nicht auf. Die Ausbildung der Musik im Mittelalter erfolgte vorzugsweise durch vocale Organe, welche dann die sogenannte Instrumentalmusik hinter sich herzogen. Am Anfang des 18. Jahrhunderts erfolgte eine Bewegung nach entgegengesetzter Richtung, und zwar durch Bach. Auf der höchsten Höhe der Orgelkunst stehend, fand Bach in ihren Ausdrucksmitteln sein Genüge nicht mehr. Um dem Ideale, das ihm vorschwebte, näher zu kommen, zog er Menschenstimmen und mehr und mehr auch andere Instrumente hinzu. Er griff auch hinüber in die nicht-kirchlichen Kunstformen seiner Zeit und erweiterte durch sie diejenigen Formen, welche der Orgel allein gehörten. Er umfaßte so allmählich die gesammte damalige Tonwelt, aber alle neuen Elemente wußte er mit dem Geiste der Orgelmusik so zu durchdringen, daß sie ein vollständig kirchliches Gepräge erhielten. Weil er sich auch der im Oratorium üblichen Gesangsformen, des Recitativs und der Arie, bediente, konnte es äußerlich scheinen, als gehöre auch seine Musik in die Gattung des Oratoriums, und sei also Concertmusik. Daß dies irrig ist, wird klar, wenn man nachsieht, wie Bach's Kirchenmusik mit Gesang entstanden ist. Jede neue Erscheinung in der Welt knüpft an Vorhandenes an. Wo sind Bach's Vorgänger in der Cantaten-Composition? Unter den Cantaten-Componisten stecken sie nicht; was diese schreiben, ist im Stil himmelweit von Bach verschieden. Die deutschen Orgelmeister sind es, und Bach selbst als Orgelmeister ist sein

größter eigner Vorgänger. Neben den andern Orgelformen ist es nun vor Allem der Choral, aus dem sich seine Cantaten entwickeln. Zeitweilig nimmt er als Texte Zusammenstellungen von Bibelsprüchen, Kirchenliedstrophen und freien Dichtungen. Dann Kirchenlieder allein, und um ihren metrischen Bau für die verschiedenen Musikformen gefügiger zu machen, läßt er sie leicht umformen, so jedoch, daß die ursprüngliche Gestalt des Textes für den Wissenden immer erkennbar bleibt.

Daß durch Einführung der protestantischen Cantate die Kirche zu einem Concertsaale gemacht worden sei, ist protestantischerseits eine ganz unberechtigte Behauptung, die ihren versteckten Ursprung in den Anschauungen der katholischen Kirche hat. Allerdings die Forderung eines priesterlichen Actes läßt sich bei Aufführung einer Kirchenmusik unter Beihülfe von künstlerisch gebildeten Solosängern und vielen Instrumentisten kaum noch aufrecht erhalten. Daß Protestanten jene Behauptung aufstellten, beweist nur, wie stark sie bei der Wiederbelebung ihrer Kirchenmusik von katholischen Vorstellungen beeinflußt waren. Es kommt nur darauf an, daß der Stil der Cantate ein kirchlicher ist und daß sie zur Liturgie in innerer Beziehung steht. Uebrigens hat die Kunst keine Aufgabe, als die, durch ihre Mittel die Wirkung des Gottesdienstes zu steigern, und die Musik unterliegt hier keinen andern Gesetzen, als die übrigen Künste. Wozu baut man denn stilvolle Kirchen und schmückt sie mit Gemälden?

Bach's Cantaten sind nicht Concertmusik, sie sind die protestantische Kirchenmusik in ihrer reinsten und vollendetsten Blüthe, ebenso wie der Mann selbst mit seiner unermeßlich reichen, glaubenstrotzigen und streitfrohen, zugleich aber innigen, demüthigen und kindlichen Empfindungsweise neben Luther der gewaltigste Held des germanisch-reformatorischen Protestantismus ist. Aufs Innigste hängen seine Cantaten mit dem Gottesdienste zusammen. Sie schließen sich der Bedeutung des jedesmaligen Sonn- oder Festtages an und führen in ihrer Art den Inhalt des Evan-

geliums oder der Epistel aus. Von Grund aus maßgebend ist für sie jene symbolische Auffassung des Chorals. Losgelöst von der Kirche bleiben sie in ihrem innersten Kerne unverständlich, mag auch ihre allgemein-musikalische Schönheit groß genug sein, um eine außerkirchliche Zuhörerschaft zu fesseln. Und welche Bedeutung in der protestantischen Kirchenmusik dem Chorgesange zukomme, hat, wie ich glaube, Bach für immer festgestellt. Fügen wir hinzu: auch dem Sologesange. Derselbe ist nicht unzulässig, wenn es gelingt, ihm dergestalt das Gepräge des Erhabenen und Allgemeingültigen zu geben, wie es Bach gekonnt hat. Er darf in der Bach'schen Form vielmehr als eine neue, aber vollberechtigte Erscheinung der protestantischen Kirchenmusik gelten. Wollte man den Sologesang verwerfen, so dürfte man auch den protestantischen Prediger nicht dulden.

Die Bach'schen Cantaten also dem Gottesdienste zurückzugewinnen, für den sie geschrieben und in dem sie ausgeführt worden sind, ist wiederum ein Mittel zur Wiederbelebung der protestantischen Liturgie auf geschichtlicher Grundlage. Es sei noch einmal gesagt: wir besitzen sie nur halb, und wir mißverstehen sie unaufhörlich, wenn wir fortfahren, sie wie bisher nur in Concerten aufzuführen. Fehlt nun gar dem Concertraum eine große, durchdringende Orgel, so kommen sie nicht einmal klanglich in der beabsichtigten Weise zu Gehör. Alle die Vorwürfe des Mißtönenden, Unvermittelten, des Unruhigen und Ueberleidenschaftlichen, des Stimmen- und Instrumentenwidrigen, die man den Bach'schen Compositionen gemacht hat, laufen im Wesentlichen darauf hinaus, daß man sie nicht richtig aufführt. Den hier vorkommenden Fehlern und Irrthümern stehen freilich Entschuldigungen reichlich zur Seite. Sich in eine ganz verloren gegangene Kunstweise wieder hineinfinden, ist weit schwieriger als man denkt, und kann nur sehr allmählich gelingen. Wer aber je eine gut vorbereitete Bach-Aufführung gehört hat, bei welcher zwischen den verschiedenen Musikorganen das richtige

Verhältniß herrschte, wo die Orgel nach der ausdrücklichen Forderung der Sachkundigen früherer Zeit mehr herrschte als diente, der weiß auch, daß an all jenen vermeintlichen Mängeln weniger Bach schuld war, als wir.

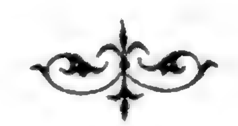
Eine Liturgie mit Bach'scher Musik herzustellen, dazu bedarf es natürlich reicherer Mittel. Kleine und mittelgroße Orte werden einstweilen ganz darauf verzichten müssen. In ihnen hebe man die Liturgie durch Pflege des Choralgesanges und gediegene, aus den alten Quellen erneuerte Orgelmusik. Auch die protestantische Motette des 17. Jahrhunderts, wennschon sie als Uebergangsbildung einen rein kirchlichen Charakter nicht hat, könnte immerhin gelegentliche Verwendung finden. Wie Gesang und Orgelspiel in die Liturgie einzugreifen haben, ist eine Frage, die auf sehr verschiedene Weise gelöst werden kann. Eins ist wohl unzweifelhaft. Soll der Gottesdienst wieder werden, was er einst war und seiner Idee nach sein muß: ein religiöses Kunstwerk höchster Art, so darf man die Grundform der Messe nicht aufgeben. Dies war auch Luther's Ansicht, als er für die fünf Hauptstücke der lateinischen Messe entsprechende deutsche Lieder bezeichnete.

In großen Städten aber, in den Mittelpunkten des socialen Lebens vor Allem, müßten Kirchencapellen geschaffen werden, die ihrer großen Aufgabe zu genügen vermöchten. Mit der Erweiterung der Liturgie nach dieser Richtung wäre langsam vorzugehen. Es würde genügen, zunächst nur die Feste zu berücksichtigen. Für die gesammte Form der Liturgie böte die Praxis des 17. und 18. Jahrhunderts hinreichende Normen. Auch bezüglich der Zusammensetzung des Chors müßte man die Pfade der Alten wieder betreten, allzu starke Chöre vermeiden und den Knabengesang nicht außer Acht lassen. Als vorbereitende und überleitende Einrichtungen wären auch wohl besondere liturgische Versammlungen ins Auge zu fassen, wie man sie für unbegleiteten Chorgesang in Berlin lange kennt, und wie sie jüngst

auch in Bonn und anderwärts mit Erfolg veranstaltet worden sind. Wenn einige Jahre hindurch in Berlin Aufführungen Bach'scher Werke in der Kirche regelmäßig unternommen wurden, so sollte das einen ersten Schritt nach dieser Richtung hin bedeuten.

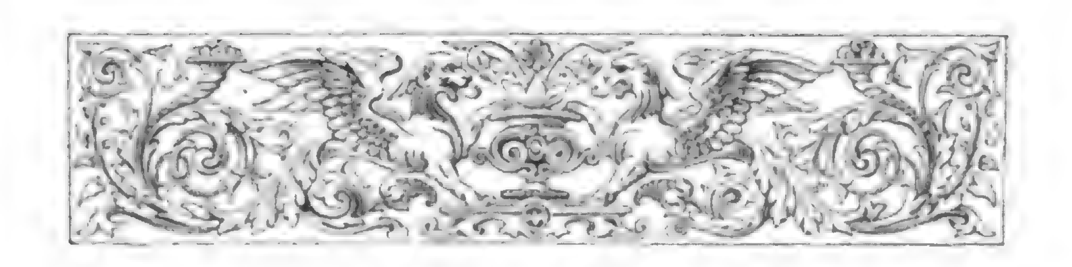
Abschließend werde ich zum Anfang zurückgeführt. Ich sagte, es gebe einen Weg, der durch die Kunst zur Kirche führe. Heute steht Bach's Name höher als je in Ansehen und ist auch wirkliches Interesse für seine Musik weit verbreitet. Gewinnt die Kirche seine Musik für sich zurück, so kann sie Viele mitgewinnen, die jetzt draußen stehen. Es wird aber auch so die Schaffenslust der heutigen Componisten am ehesten der Kirche wieder zuzuwenden sein. Unsere Musik ist eine andere geworden, als sie vor 300 Jahren war. Wir haben uns an neue Ausdrucksformen, neue, reiche Mittel gewöhnt. Ich glaube nicht, daß es Aufgabe der Kirche ist, dies Alles zu ignoriren oder zu bekämpfen. Sie soll sich doch nicht in Gegensatz zu der Welt bringen, sondern diese zu höherer Läuterung in sich hineinziehen. Alle großen Kirchen-Componisten haben auf der ganzen Höhe ihrer Zeit gestanden und derselben nach allen Seiten Berücksichtigung geschenkt. Wer heute für die Kirche componirt, dem muß es ermöglicht werden, von der Fülle neuerer Ausdrucksmittel Gebrauch zu machen, ohne doch den historisch-kirchlichen Boden aufzugeben. Ich meine nicht, daß nun das moderne Orchester in die Kirche eingeführt werden soll. Dieses steht außer jedem Zusammenhange mit der wirklichen protestantischen Kirchenmusik; die Instrumente in Bach'schen Cantaten haben eine ganz andere Zusammensetzung und Aufgabe. Aber das Organ, welches eine Verwendung neuerer Ausdrucksmittel in kirchlichen Grenzen möglich macht, ist eben wieder die Orgel, zu der sich auch andere Instrumente gesellen könnten, wenn man wieder lernte, sie in Bach'schem Sinne zu behandeln. Aber allein schon die Verbindung von Orgel, Chor- und Sologesang eröffnet ein weites Feld für die Erfindungskraft

der Componisten. Wo ständige und mit erlesenen Kunstmitteln ausgestattete Einrichtungen zu regelmäßigen Kirchenmusiken dieser Art vorhanden sind, da werden unzweifelhaft die Componisten von der dargebotenen Gelegenheit bald Gebrauch machen. Und das bleibt doch immer einer der höchsten Wünsche, daß die Religion in Zukunft wieder werde, was sie früher war: der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen.



Händel, Bach und Schütz.

(1885.)



Wir sind in das mittlere von drei aufeinander folgenden musikalischen Gedenkjahren eingetreten. Der 5. April 1884, an welchem Spohr's Geburtstag zum hundertsten Male wiederkehrte, ist vorübergegangen, ohne eine stärkere Bewegung hervorzurufen. Lebhafter ohne Zweifel wird sich 1886 die Erinnerung an Carl Maria von Weber äußern. Das Jahr 1885 aber wird ein Jubeljahr sein, wie es die deutsche Musikgeschichte noch nicht zu verzeichnen gehabt hat, und die Beweise liegen schon vor, daß es in seiner Bedeutung weithin erkannt wird, nicht in Deutschland allein, sondern mehr oder minder lebendig durch die ganze musikalische Welt.

Händel und Bach sind 1685 geboren, jener am 23. Februar, dieser wahrscheinlich am 21. März. Hundert Jahre vor ihnen, am 8. Oktober 1585, ist Heinrich Schütz zur Welt gekommen.

Gegenstand der diesjährigen Jubelfeier werden allerdings ganz vorzugsweise Händel und Bach bilden. Die beiden größten deutschen Musiker ihrer Zeit gehören längst der Welt an; man darf mehr sagen: sie zählen unter die größten Männer aller Zeiten und Völker. Hundert Jahre früher lauteten die Meinungen noch anders. Es ist lehrreich für die Erkenntniß der fortschreitenden Kunstbildung und für die Würdigung der beiden Männern eigenen fortwirkenden Kraft, die Veränderungen zu beobachten, welche das Urtheil über sie im Laufe der Zeiten erfahren hat.

Händel hat von seinem vierundsiebenzig Jahre langen Leben kaum den dritten Theil in Deutschland zugebracht. Kindheit und Ausbildungsjahre verlebte er in Halle und Hamburg. Als junger Meister aus Italien zurückgekehrt, diente er als Capellmeister dem kurfürstlichen Hofe zu Hannover kaum zwei Jahre lang. Seit 1712 saß er in England. Bei seinen ersten Künstlergroßthaten war das Vaterland nicht Zeuge; sein Ruhm verbreitete sich früher durch Italien und England, als man in Deutschland anfing, ihn gebührend zu beachten. Die Kunstformen, in denen er sich aussprach, waren dem Musikleben der Völker angemessen, unter denen er wirkte; in Deutschland fehlten für sie großentheils die richtigen Pflegestätten. Händel ging nicht ins Ausland, um sich seiner Nationalität zu entäußern. Hätte er dies gewollt, so würde er in Italien geblieben sein, das ihn seit seinem ersten Einzuge mit reichen Ehren schmückte, oder er hätte, wie Hasse, an einem entdeutschten Fürstenhofe Deutschlands italianisirende Musik getrieben. Nur an die italienische Kunst konnte damals ein deutscher Meister seine Eigenthümlichkeit verlieren. Er ging aber zu den stammverwandten Engländern, um dem germanischen Genius treu zu bleiben, zugleich jedoch die Weite der Verhältnisse zu gewinnen, ohne welche seine gewaltige Natur nicht zu wirken vermochte. In Deutschlands Enge war ein Gigant wie er nicht denkbar; es darf denn auch nicht Wunder nehmen, wenn seiner Musik zeitweilig hier die volle Wirkung versagt blieb.

Von Anfang an in England mit Sympathie aufgenommen, erreichte er es, wenngleich nicht ohne heiße Kämpfe gegen nationalen Dünkel und eine in London mächtige italienische Partei, endlich sich zum unbestrittenen Herrscher im Gebiete der englischen Tonkunst aufzuschwingen. Seine Volksthümlichkeit wurde eine beispiellose. Händel war fortan der Inbegriff englischer Musik. Der Geist, welcher aus seinen Tönen redet, verflößte sich dergestalt mit dem Volksempfinden, daß man sagen kann, ein wesentlicher Theil von dessen Eigenthümlichkeit beruhe auf ihm. Als man sich anschickte, Händel's hundertsten Geburtstag in London zu

feiern, wurde diese Thatsache zum ersten Male weithin anschaulich.

In Italien war Händel schon seit 1708 berühmt, da er in Venedig seine Oper Agrippina zum ersten Male aufführte. Mehr als zwanzig Jahre hindurch blieb diese Oper bei den Venetianern beliebt, denen doch eine stattliche Zahl einheimischer bedeutender Componisten mit immer neuen Werken zu Gebote stand. Der drei Jahre jüngere Rinaldo fand 1718 sogar von London aus seinen Weg nach Neapel: Leonardo Leo war es, der dort dessen Aufführung leitete. Vielleicht noch nachhaltigere Anerkennung erfuhr Händel's Musik in Frankreich. Ein Fall, wie die Aufführung der Oper Ottone, welche Bononcini in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts mit einer von London kommenden Truppe italienischer Sänger in Paris bewerkstelligte, mag vereinzelt stehen. Aber die Arien der Händel'schen Opern und nicht weniger Händel's Instrumentalmusik wurden bald von den Franzosen außerordentlich und dauernd geschätzt. Remond de St. Mard sagt noch 1741, daß man alle Tage in Frankreich Händel's Arien mit Bewunderung höre. Man parodirte sie auch und sang sie mit französischen Worten. Bei den Instrumentalstücken begnügte man sich nicht, dieselben zu spielen. Durch Unterlegung entsprechender Texte machte man aus dem bekannten Clavierstück vom Harmonious Blacksmith ein Liebesliedchen und gestaltete den Eingangsmarsch aus Scipione zu einem Trinklied um[1]).

Man ist jetzt geneigt, Händel's Größe allein auf seine Oratorien zu gründen. Allein er war ein Mann von europäischem Ruhm, ehe ein Oratorium von ihm bekannt geworden war. Auch in Deutschland wurde zu seinen Lebzeiten dieser Ruhm fast ausschließlich von seinen dramatischen Werken, seinen Clavier- und Orchesterstücken getragen. Nicht wenige von den vierzig Opern Händel's sind auf den Theatern zu Hamburg und

[1]) Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 1885, S. 79.

Braunschweig gegeben, theils in deutscher Uebersetzung, theils mit dem italienischen Originaltext. Höher anzuschlagen ist die Verbreitung, welche seine Opernmusik außerhalb des Theaters bei Musikern und Musikfreunden, im Haus und in Musikgesellschaften fand, gleich seinen Instrumentalcompositionen. Daß sie in London zahlreich gedruckt wurden — die Opern in mehr oder weniger vollständigen Partituren, beliebte Arien daraus in Sammlungen, die Concerte und Ouvertüren sogar in Stimmen —, erleichterte diese Verbreitung sehr. Bekannt ist, daß Kronprinz Friedrich von Preußen in seiner Privatcapelle zu Rheinsberg mit Vorliebe Händel's Musik spielen ließ, und sogar König Friedrich Wilhelm I. einzelnen Stücken aus Alessandro und Siroe gern sein Ohr lieh. Ein nicht weniger eifriger Verehrer war Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg. In den musikalischen Kreisen Leipzigs schätzte man in den zwanziger Jahren Händel's Ouvertüren neben denen Bach's und Telemann's am höchsten. Bach selbst trug zur Aufnahme Händel'scher Musik durch die derselben gezollte Bewunderung wesentlich bei. Ein gelehrter Schulmann in Erfurt schrieb 1743 in einem lateinischen Programm, daß Italiener, Franzosen und Deutsche keinen seines Gleichen hätten. „Seine Werke sind stets ihrer siegreichen Wirkung gewiß, denn es sind Werke des Genies. Wenn auch Viele Hasse's bestrickender Weise gefolgt sind, so ist Händel's Bedeutung doch ungeschmälert geblieben. Bewundernswerth ist, wie er Ernst mit Lieblichkeit, Anmuth mit heldenhafter Größe verbindet"[1]). Hier sind die Haupteigenthümlichkeiten Händel's treffend bezeichnet, und doch gründete der Schreiber sein Urtheil zum kleinsten Theile auf die Oratorien, von welchen er nur die 1733 componirte Athalia gekannt zu haben scheint.

Haben auch die Operntheater zu Berlin, Dresden, München und Wien Händel's Opern vernachlässigt — höfischer Sitte gemäß zogen sie es vor, den Bedarf durch ihre eigenen Componisten

---

[1]) Constantin Bellermann, Parnassus Musarum, Minden, 1743.

zu decken — so muß im Allgemeinen doch zugestanden werden, daß bis in die vierziger Jahre des Jahrhunderts die Deutschen der Bedeutung ihres Landsmannes gerecht wurden. Die Dinge änderten sich, als es die Aufnahme seiner höchsten Schöpfungen, der Oratorien, galt. Für die Oratorien fehlten in Deutschland die ausführenden Organe. England besaß ein öffentliches Concertwesen, und Händel hatte es zu einem leicht functionirenden Apparate ausgebildet. Deutschland besaß dergleichen nicht. Seine Musikvereine waren mehr privater und familiärer Natur; öffentliche Aufführungen gab es, von der Oper theilweise abgesehen, fast nur in den Kirchen und vorzugsweise während des Gottesdienstes. Es erklärt sich hieraus, wenn schon nicht hieraus allein, daß das Oratorium während des ganzen Jahrhunderts in Deutschland nicht gedeihen wollte. Wo es zu Tage tritt, ist es meistens mit Elementen der Kirchenmusik verquickt, weil die Componisten es fast nur in der Kirche einer großen Zuhörerschaft vorführen konnten. Auch in der Beurtheilung der Oratorien Händel's zeigte sich die üble Wirkung der Vermischung verschiedener Stilarten, welche selbst heute bei uns noch nicht ganz überwunden ist. Wohl suchten sich ernste Musiker diese Oratorien zu verschaffen, studirten sie und verehrten den Meister in der Stille. Aber das deutsche Volk blieb ihnen fremd, es unterschätzte das Unbekannte und wurde gegen Händel gleichgültiger.

Die ersten Regungen eines Umschwungs zeigen sich in den siebziger Jahren. 1774 wurde Judas Maccabäus mit Eschenburg's Uebersetzung in Berlin aufgeführt, 1775 der Messias angeblich mit Klopstock's Uebersetzung in Hamburg. Mannheim folgte 1777 mit dem ersten Theil des Messias, Wien 1779 mit dem Judas, Schwerin und Weimar 1780 mit dem Messias, welchen für Weimar Herder übersetzt hatte. Den Bewohnern Breslau's vermittelte Beinlich die Bekanntschaft mit dem Judas Maccabäus und dem Alexanderfest. Die Güte mancher solcher Aufführungen mag freilich zweifelhaft gewesen sein. Häufig waren es doch die aus Dilettanten bestehenden Privatmusikgesellschaften, welche

sich an diese hohen Aufgaben wagten, wo denn bald die Sänger, bald die Spieler nicht zureichten, oft weder diese noch jene. Es geschah auch, daß unternehmende Männer sich für passend erscheinende Zeiten — in den Fasten, während der Adventszeit, an Bettagen — eine Schar von Sängern und Instrumentisten zusammensuchten und mit ihnen gewisse Werke öffentlich producirten. Als Locale dienten Kirchen, zuweilen auch Säle in Profanhäusern. Den Stamm der Sänger aber bildeten die Schulchöre, welche damals, wenigstens in Norddeutschland, durchgängig schlecht waren. Den dünnen Chorklang übertönten die stets zahlreicher vorhandenen Spieler. Solcher Art mag die Aufführung des Samson gewesen sein, welche Reichardt 1791 in Hannover hörte, und die in ihm den Wunsch nach einer des Werkes würdigen Aufführung erweckte[1]). Dennoch that Händel's unverwüstliche Musik auch in solcher fadenscheinigen Darstellung auf empfängliche Gemüther ihre Wirkung. Die Saat war gestreut und fing an, langsam aufzugehen.

Durch ihre Großartigkeit und die bisher unerhörte Massenhaftigkeit der musikalischen Mittel wurde die Londoner Säcularfeier für Händel, die man irrthümlich schon 1784 abhielt, aber 1785 wiederholte, ein in der ganzen Welt besprochenes Ereigniß. Für Deutschland wurde sie dadurch folgenreich, daß sie vier ähnliche Massenaufführungen des Messias hervorrief. Die erste fand den 19. Mai 1786 in der Domkirche zu Berlin statt; leider benutzte man eine schlechte italienische Uebersetzung, „damit in das Werk des deutschen Meisters einige italienische Sänger mit hineinsingen konnten", wie Zelter kaustisch bemerkt. Die zweite und dritte Aufführung ereigneten sich in der Paulinerkirche zu Leipzig den 3. November 1786 und 11. Mai 1787, die vierte den 30. Mai 1788 in der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau. Sie wurden sämmtlich bewerkstelligt und geleitet durch Joh. Adam Hiller aus Leipzig. Der Eindruck war überall bei

[1]) Musikalisches Wochenblatt, Berlin 1793. S. 130.

der Mehrzahl der Zuhörer ein großer, und es ist nicht zu bezweifeln, daß die Theilnahme für Händel durch diese Aufführungen erweitert wurde. In Berlin gelangten gewisse Werke Händel's schon zur Popularität, was neben Hiller's Messias-Aufführung auch dem Wirken Joh. Friedrich Reichardt's zu danken ist. Als 1791 in der Nicolaikirche das Utrechter Te Deum (Hiller hatte es 1782 herausgegeben) und das Jubilate von Händel aufgeführt worden war, meinte ein Kritiker, beide Werke seien zu bekannt, als daß man nöthig habe, etwas darüber zu sagen [1]).

Aber allzuhoch darf man diese Erfolge noch nicht veranschlagen. So schnell ließ sich die Gleichgültigkeit nicht austreiben, und auch positive Verächter der Händel'schen Musik erhoben laut ihre Stimme. Die Bekanntschaft mit Händel's Oratorien kam nicht über Deutschland wie der Regen über durstiges Land. Es war die Zeit Haydn's und Mozart's; die Tonkunst blühte bei uns so reich und glänzend wie nur je zuvor. Händel's Kunst war die einer vergangenen Zeit, es lag nur zu nahe, sie an der Gegenwart zu messen, und dies konnte ihr nicht zum Vortheil gereichen bei einem Geschlechte, dem der historische Sinn fehlte. Erkannte man Händel willig an als unübertroffenen Meister der concertirenden Chormusik, beugte man sich vor seinem Talent in Darstellung des Erhabenen, so bemängelte man dagegen die vermeintliche Dürftigkeit seines Orchesters und tadelte die Sologesänge als veraltet und trocken. „Alle Zuhörer gähnten", erzählt Jemand von der Mannheimer Aufführung des Messias. Und wer auch immer an Händel's Musik etwas auszusetzen findet in dieser Zeit, sein Urtheil ruht auf der Ueberzeugung, daß dasjenige, was eine vergangene Periode hervorgebracht, nicht nur ein Anderes, sondern auch ein unbedingt Geringeres sei, als was die Gegenwart biete. Einer Künstlergeneration, die sich der eigenen Productionskraft bewußt war, mußte es nahe liegen, hier umschaffend einzugreifen.

---

[1]) Musikalisches Wochenblatt, Berlin 1793. S. 38.

Hiller, der um die Kunst in vielen Beziehungen hochverdiente, verstärkte nicht nur die Begleitung des Messias durch Holz- und Blechinstrumente, sondern gestaltete auch Händel's Musik in einer Weise um, die dem „verfeinerten Geschmacke" seiner Zeit, wie er meinte, entsprach. Selbst Mozart ließ sich bestimmen, den Messias, das Alexanderfest und andere Werke Händel's in ähnlicher Weise zu überarbeiten, wenn schon im Ganzen mit größerer Zurückhaltung und durchaus mit genialerer musikalischer — allerdings nicht Händel'scher — Auffassung. Er machte diese Arbeiten für die Aufführungen, welche Baron van Swieten in den achtziger Jahren zu Wien veranstaltete. Seine Messiaspartitur wurde 1803 durch den Druck veröffentlicht, aber, wie nunmehr feststeht, mit Zuthaten Hiller's.

So erschienen die Ideen Händel's den Deutschen des 18. Jahrhunderts theils nicht in ihrem vollen Wuchse, theils nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, und wenn sie erschienen, herrschte auch die Gesammtstimmung nicht, welche diese Werke erfordern. Die Aufführungen hatten etwas Erkünsteltes und Zufälliges an sich, oder etwas allzu Häusliches. Händel's Musik trägt einen demokratischen Zug: sie will alle zur Betheiligung heranziehen, sie verlangt nach Massen, die sie durch den Schwung der Begeisterung emportragen kann. Nur in Einrichtungen, welche den weitesten Kreisen die thätige Theilnahme dauernd ermöglichen, wirkt sie, was sie wirken kann und soll. Solche Einrichtungen erfand das 19. Jahrhundert. Während Händel's Einfluß in Italien und Frankreich ganz erlosch, fing das Mutterland an, ihm die allein würdige Stätte zu bereiten, und hat es hierin nach und nach auch England zuvorgethan. Es entstanden die Chorvereine.

Die Wurzeln dieser Organe liegen allerdings noch im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert. Auch für sie ist Hiller der grundlegende Mann, der 1775 eine musikübende Gesellschaft zur Aufführung großer Vocalcompositionen einrichtete. Doch wurde dieser Einrichtung nicht die continuirliche Entwickelung

zu Theil, welche die 1791 von Fasch in Berlin gegründete Singakademie erfuhr. Deren Gedeihen und eigenartiges Wirken für die Kunst, das den bisher allein gültigen Mächten der Opern-, Kirchen- und Instrumentalmusik das Oratorium als neue selbständige Macht entgegensetzte, spornte dann andere Orte zur Nacheiferung an. Was Fasch für Berlin, wurde Gläser für Barmen, Riem für Bremen, Schelble für Frankfurt, Mosevius für Breslau. Um die Mitte des Jahrhunderts war Deutschland übersäet mit Chorvereinen, welche in stetiger Uebung Laienkräfte zur öffentlichen Aufführung großer Vocalcompositionen schulten. Dem mächtigen, vom Norden kommenden Zuge, der unser Musikleben ergriff, konnte endlich auch Oesterreich nicht widerstehen, so sehr auch seine musikalische Vergangenheit es zu demselben in Gegensatz brachte. Man darf sagen, daß es Händel's Geist war, der diese freien volksthümlichen Einrichtungen schuf. Zumeist durch seine Werke haben sie sich genährt und erhalten. Innerhalb vierzehn Jahren hat die Berliner Singakademie mit zahlreichen Wiederholungen nicht weniger als dreizehn verschiedene Oratorien Händel's aufgeführt, unter ihnen freilich manche, mit denen sie lange in Deutschland allein blieb. Auch die Componisten wendeten sich jetzt mit steigendem Eifer der Form des Oratoriums zu, und Alle stehen sie mehr oder weniger in Händel's Bann. Schon bei Haydn, obschon er Oesterreicher ist und außerhalb des Zeitabschnittes steht, welcher hier gemeint ist, hat eine Beeinflussung durch Händel stattgefunden: er war seiner Musik in England nahegetreten. Mendelssohn, nach Haydn unser größter Oratoriencomponist, wandelt besonders im Elias auf Händel's Wegen. Entzogen hat sich seinem gewaltigen Geiste Keiner; so Friedrich Schneider nicht, eine derbe Musikernatur zweiten Ranges, deren Tüchtigkeit heute unterschätzt wird, auch Löwe nicht und Bernhard Klein.

Die Thätigkeit der Chorvereine potenzirte sich in den Musikfesten. Das erste derselben fand den 20. und 21. Juni 1810 in Frankenhausen statt; ein Händel'sches Oratorium wurde

auf diesem noch nicht aufgeführt, man hatte Haydn's „Schöpfung" gewählt. Aber schon bei dem zweiten Frankenhäuser Musikfeste (10. und 11. Juli 1811) finden wir Händel mit dem „Hallelujah" und dem ganzen dritten Theile des Messias vertreten. Die von diesen Unternehmungen ausgehende Anregung war von großer Nachhaltigkeit und Bedeutung für das Musikleben Deutschlands. 1812 und 1815 wurden noch zwei thüringische Musikfeste gehalten, die sogenannten Elbmusikfeste schlossen sich an, alle übrigen an Wichtigkeit überflügelten die niederrheinischen, seit 1818 bestehend. Auf den während fünfzig Jahren gefeierten 44 niederrheinischen Festen sind 34 Mal Händel'sche Oratorien oder andere größere Chorwerke Händel's vollständig aufgeführt worden. Rechnet man die Bruchstücke hinzu, so ist Händel auf 44 Festen 37 Mal vertreten gewesen. Man sieht hieraus, in welchem Grade auf seinen Werken diese Einrichtungen beruhten. Ihre Bedeutung für das deutsche Leben, das öffentliche und innere, läßt sich kaum überschätzen. Hier strömten Tausende zusammen, um sich theils mitthuend, theils nur hörend von gewaltigen Anschauungen und urkräftigen Empfindungen erfüllen und begeistern zu lassen. Wie durch unzählige unsichtbare Röhren strömte der Idealgehalt der Händel'schen Werke in die Seele des Volkes ein. Die Einrichtung der Musikfeste, in welchen die Engländer den Deutschen vorangegangen sind, haben beide vereinigt dann den Amerikanern überliefert.

Das Neue und Volksthümliche sowohl dieser festlichen Zusammenkünfte, als auch der Chorvereins-Aufführungen überhaupt, wird nicht nur aus der Masse der Mitwirkenden offenbar, sondern auch aus dem Verhältniß, in welchem hier die Sänger zu den Spielern stehen. Dasselbe ist gründlich verschieden von dem des 18. Jahrhunderts. Damals pflegte die Zahl der Spieler derjenigen der Sänger gleich zu sein, oder sie auch um ein Erhebliches, oft bis zu einem Drittel der Gesammtmasse, zu übertreffen. Ersteres fand in Italien, letzteres in Deutschland statt. Die Erscheinung erklärt sich daraus,

daß mehrstimmiger Gesang in älteren Zeiten stets durch geschulte Sänger ausgeführt zu werden pflegte; von solchen genügte schon eine kleine Zahl, um einen wohlthuenden Vollklang zu erzielen und sich einer gleichen oder stärkeren Instrumentenmasse gegenüber zur Geltung zu bringen. Man wich selbst dann noch von diesem Verhältniß nicht ab, als keine gründlich geschulten Sänger mehr zur Verfügung standen, und man mit Schüler- oder Dilettanten-Chören musicirte. Noch die ersten Frankenhäuser Musikfeste beharrten bei der Praxis des achtzehnten Jahrhunderts. Bald aber trat die Aenderung ein, welche die Natur der Sache bedingte. Der mit Musiksinn begabte Mensch, der auf künstlerische Bildung keinen Anspruch erhebt, aber im Verein mit Gleichbegabten diesen Sinn bethätigen möchte, wird dies immer zunächst im Chorgesange thun. Hier kann er auch geringe natürliche Mittel nützlich verwenden, während das Instrumentenspiel schon ein specielleres und anhaltenderes Studium erfordert. Die Ueberzahl der Theilnehmer wendet sich daher von selbst der vocalen Aufgabe zu; die Sängerschar repräsentirt den freien, volksmäßigen Charakter solcher Kunstorgane, während der instrumentale Theil mehr in den Händen der Berufsmusiker bleibt. Der Chor kann daher auch das Orchester um das Doppelte und Dreifache übertreffen, ohne ein Mißverhältniß zu bewirken. Es kommt hinzu, daß die Tonstärke nicht in gleichem Verhältnisse mit der Masse der Musicirenden wächst.

In der künstlerischen Auffassung änderte sich freilich auch während dieser Glanzperiode der Oratorien Händel's nichts Erhebliches. Sie blieb eine subjective, wie sie es zu Hiller's und Mozart's Zeit gewesen war. Nach wie vor galt der Standpunkt der Gegenwart als der höchstberechtigte; seinen Forderungen mußten die theilweise „veralteten" Werke entsprechend gemacht werden. Nur geschah es jetzt mit weniger Naivetät. Kaum ein größeres Werk Händel's dürfte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ganz ohne Ueberarbeitung zur Aufführung gelangt sein. Einzelne Bearbeiter haben es in dieser Beziehung so weit

getrieben, daß man schon heute kaum noch begreift, wie dergleichen überhaupt möglich war.

Denn inzwischen hatte sich zu bilden angefangen, was dem vorigen Jahrhundert so befremdlich fehlte: der geschichtliche Sinn und mit ihm der Respect vor dem Gewordenen. Er zog auch die Musik in seinen Gesichtskreis: musikgeschichtliche Forschungen im strengsten Sinne des Wortes besitzen wir erst seit diesem Jahrhundert. Händel war unter den großen deutschen Musikern einer der ersten, dem die historische Wissenschaft voll zu Gute kam. Was diese verlangen muß, ist vor Allem die Anerkennung eines alten Kunstwerks als einer in sich berechtigten, innerlich nothwendigen und daher unter gegebenen Voraussetzungen auch in sich harmonischen Erscheinung, welche man lernen muß als solche zu begreifen. Um dies zu vermögen, muß man die Verhältnisse kennen, unter welchen das Kunstwerk entstand, die Absicht, in welcher, die Mittel, für welche es geschaffen wurde, muß man besonders auch über die Form, in der es der Componist schriftlich fixirte, zu möglichster Sicherheit kommen. Alles dieses hat, soweit es in der Kraft eines einzelnen Mannes steht, Friedrich Chrysander für Händel geleistet. Neben einer durch gründliches Quellenstudium und große geschichtliche Anschauungen ausgezeichneten Biographie — der ersten, die der Größe des Gegenstandes gerecht wird — hat er das fast noch wichtigere Werk einer Gesammtausgabe der Händel'schen Werke unternommen. In England war ein solches zweimal versucht worden, um 1784 und 1840; beide Versuche blieben unvollendet, und was von den Werken Händel's herauskam, entsprach den berechtigten Erwartungen nicht. Was an deutschen Ausgaben erschienen war, entbehrte gleichfalls der Zuverlässigkeit. Der erste Band der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft erschien zum Jahre 1859, der hundertjährigen Gedenkfeier von Händel's Todestag, da man ihm zugleich in seiner Vaterstadt ein Standbild setzte. Bis jetzt (1885) sind 82 Foliobände publicirt, und in längstens zehn Jahren wird auch dieses Denkmal vollendet sein,

das großartigste, welches in solcher Art bisher zu Stande gebracht worden ist. Die Möglichkeit, Händel's Werke den Intentionen ihres Schöpfers entsprechend aufzuführen, ist nunmehr gegeben. Die Ueberzeugung, daß man sich in das Wesen der Originale ohne Voreingenommenheit und ohne Seitenblicke auf die Praxis der Gegenwart versenken müsse, gewinnt auch unter den Musikern sichtlich an Boden, so ungern sich manche von ihnen durch die Kunstgelehrten den Weg weisen lassen. Die alten Bearbeitungen beginnen aus dem Gebrauche zu verschwinden, neue tauchen nur selten noch auf, und wo es geschieht, suchen sie für ihre Berechtigung nach einer historischen Stütze. Die Geschichte der Händel'schen Werke ist in eine neue Periode getreten; es läßt sich mit einiger Sicherheit vermuthen, daß ihr Ende der Sieg der historischen Anschauung sein wird, welche den Blick weit und das Leben reich macht und auch der Production der Gegenwart neue lautere Quellen zuführt.

Die Mittel zur Aufführung der Werke ganz im Sinne ihres Schöpfers besitzt die heutige Kunstwelt nur zum Theil. Das für den Generalbaß verlangte Cembalo, welches der modernen Praxis fremd geworden ist, läßt sich einstweilen durch den jetzigen Flügel ersetzen. In Bezug auf die übrigen Instrumente und Chorsänger erhebt Händel keine Ansprüche, welche unsere Zeit nicht ohne Schwierigkeit erfüllen könnte. Aber das, worin sie ihm nicht Genüge leisten kann, sind die Sologesänge. Wir haben die Technik, welche sie voraussetzen, noch mehr aber das Gefühl für ihren Stil verloren. Es ist ein Erbe aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, welches wir ungeschmälert angetreten haben, und auch über die vermeintliche Trockenheit und Langweiligkeit der Händel'schen Arien hat sich unser Urtheil nur gradweise geändert. Eins ist die Folge des andern, aber im vorigen Jahrhundert hatte die musikalische Welt Entschuldigungen für sich, die der jetzigen fehlen. Händel's Gesangsstil ist aus dem der italienischen Kammercantate und ernsthaften Oper hervorgewachsen. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde derselbe

verdrängt durch einen neuen Stil, der zumeist in der komischen Oper der Italiener wurzelte. Ihm gegenüber mochte jener ältere Manchem steif und uninteressant erscheinen, es mochten auch die Sänger schwerer zu finden sein, die Händel's Musik noch in jener großen pathetischen Weise zu singen vermochten; Erscheinungen wie die Sängerin Mara gehörten zu den Ausnahmen. Immerhin aber hatte jene Zeit doch ihren eigenen wirklichen Gesangstil. Daß uns ein solcher gänzlich fehlt, ist bekannt. Wir haben also kein Recht, in die absprechenden Urtheile über Händel's Sologesänge einzustimmen. Vorläufig haben wir in dieser Beziehung nur zu lernen. Eines der größten Verdienste der deutschen Händelausgabe ist die erstmalige Edition sämmtlicher Opern. Der Reichthum schöner Gesänge in ihnen ist ein überwältigender. Er reißt mit Gewalt zur eingehenderen Beschäftigung mit Händel's Arien hin. Ist eine solche einmal in Gang gekommen, so ist schon viel gewonnen, denn mit der Liebe zur Sache wird auch das Verständniß wachsen. In welcher Gestalt Händel's Opern einmal wieder unter uns leben werden, ist eine Frage, die sich Niemand jetzt getrauen wird zu beantworten. Aber wenn sie auch selbst nicht wieder lebendig werden sollten, zur Belebung des Sologesangs in den Oratorien werden sie sicher beitragen. Dessen Ausführung auf die Höhe der Chor- und Instrumentalleistungen der Gegenwart zu bringen, ist eine unabweisliche Aufgabe der Zukunft. —

Die Geschichte der Musik Sebastian Bach's ist weit einfacher und entwickelt sich auf viel beschränkterem Gebiet. Händel und Bach sind grundverschiedene Naturen und als solche hat man sie oft genug einander gegenüber gestellt. Auch in den Schicksalen und Wirkungen ihrer Musik erscheint diese Verschiedenheit. Während seiner Lebzeiten drang Bach's Ruhm nicht viel über Mittel- und Norddeutschland hinaus. Gegründet war derselbe vorzugsweise auf seine Instrumentalwerke und sein staunenswerthes Orgel- und Clavierspiel. Hier und da hatte Jemand für seine kirchlichen Gesangwerke Verständniß, die

Andere als schwülstig und verworren ablehnten. Oratorien im Sinne Händel's componirte er so wenig als Opern, und seine Orgelmusik ist von derjenigen Händel's in der Wurzel verschieden. Händel durchzog die Welt und wirkte dann in einem freien mächtigen Lande weithin sichtbar in hellster Oeffentlichkeit. Bach machte nur bescheidene Kunstreisen in Thüringen und Sachsen, nach Cassel, Hamburg und Berlin, und saß übrigens in kleinen oder mittelgroßen Städten unter Verhältnissen, die es verhinderten, daß er von hier aus sich der gesammten Musikwelt vernehmlich machte. Aber seine Werke waren für die große Oeffentlichkeit auch nicht geartet.

Als er 1750 gestorben war, blieb seinem Namen der Ruf des größten Orgelmeisters, und seinen Orgelwerken, welche sich meist abschriftlich verbreiteten, die Bewunderung und Liebe aller derer, die sie kannten. Diese aber, die protestantischen Organisten, begannen schon in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihren maßgebenden Einfluß zu verlieren. Im Zeitalter der Aufklärung sank die Lebenskraft der Kirche und zugleich die Bedeutsamkeit der kirchlichen Musik. Die Schar der Bach-Verehrer wurde bald eine stille Gemeinde. Von einem Weiterleben der kirchlichen Vocal-Compositionen Bach's, deren Schwierigkeit und Eigenart schon gleich nach ihrem Entstehen ihre weitere Verbreitung verhindert hatten, konnte unter diesen Umständen noch weniger die Rede sein. In Leipzig, der Stätte seines siebenundzwanzigjährigen Wirkens, suchte man sie ab und zu noch wieder hervor, vielleicht mehr aus Pietät als aus Wohlgefallen; hier und dort in kleineren Städten Sachsens hörte man wohl einmal eine Motette, die wirkungslos verhallte. In der Clavier- und übrigen Instrumental-Musik aber traten andere Ideen und Formen in den Vordergrund. Bach's zweiter Sohn stellte hier den größeren Vater einige Jahrzehnte hindurch fast in Schatten; an ihn anknüpfend, erzogen die Wiener Meister eine neue Blüthe der Instrumentalmusik, welche an Kunstwerth der Bach'schen nicht nachsteht und als das Neue eine natürliche

Bevorzugung fand. Rochlitz vergleicht die Geschichte mit einem Rad: die großen historischen Persönlichkeiten sind die Speichen in demselben; für jede kommt eine Zeit, wo sie gänzlich nach unten gedreht ist. Für Bach war diese Zeit etwa dreißig Jahre nach seinem Tode eingetreten.

Die siebenziger Jahre des 18. Jahrhunderts sind gekennzeichnet durch eine Erstarkung des nationalen Selbstgefühls und ein Hervortreten frischen und eigenartigen geistigen Lebens in Deutschland. Es ist nicht zufällig, daß in dieser Zeit die Theilnahme für Händel's Werke neu erwacht. Auch den Schöpfungen Bach's wurde die Strömung förderlich, wenngleich erst im folgenden Jahrzehnt. Es scheint, daß die Wiederkehr des Interesses für ihn mit der Pflege der Werke Händel's zusammenhängt, daß man von diesem auf jenen geführt wurde. Die Gegenüberstellung beider in dem uns geläufigen Sinne als zweier in ihrer Totalität gleichberechtigter Individuen kommt zuerst in dieser Zeit vor. Als beide noch lebten, verglich man sie höchstens als Orgelspieler und setzte im Uebrigen Bach mit Keiser, Telemann, Graupner, Hasse in gleiche Reihe, während Händel schon durch sein Wirken in England eine Sonderstellung behauptete. Jetzt rückt Bach aus der Reihe jener Zeitgenossen soweit hervor, daß dieselben fast hinter ihm verschwinden. In Reichardt's „Kunstmagazin" von 1782 werden Händel und Bach zum ersten Male zu einem Paar vereinigt und „unsere beiden größten Tonkünstler" genannt. „Hätte Bach," so sagt Reichardt, „den hohen Wahrheitssinn und das tiefe Gefühl für Ausdruck gehabt, so Händel beseelte, er wär' weit größer noch als Händel; so aber ist er nur weit kunstgelehrter und fleißiger. Hätten diese beiden großen Männer mehr Kenntniß der Menschen, der Sprache und Dichtkunst gehabt und wären kühn genug gewesen, alle zwecklose Manier und Convenienz von sich fortzuschleudern, sie wären die höchsten Kunstideale unserer Kunst, und jedes große Genie, das sich jetzt nicht damit begnügen wollte, sie erreicht zu haben, müßte unser ganzes Tonsystem umwerfen, um sich so ein neues Feld

zu bahnen.“ Aus diesen Worten spricht ebensowohl die größte Bewunderung der beiden Meister, als auch die naivste Ueberschätzung der eigenen Zeit, die sich hier in gleicher Weise über Händel wie über Bach zu Gericht setzt. Mit „Wahrheitssinn und Gefühl für Ausdruck“ wird richtige Declamation und dramatisch-plastische Darstellung der Affecte gemeint; daß Bach es hierin häufig fehlen lasse, wurde ihm schon zu seinen Lebzeiten vorgeworfen, und auch in unserer Zeit hat man es gethan, ohne zu sehen, daß Bach in solchen Fällen den sprachrichtigen und poetisch angemessenen Ausdruck einem höheren Ideale zum Opfer bringt.

Reichardt lebte, als er dieses schrieb, in Berlin. Es muß anerkannt werden, daß diese Stadt in der Würdigung Bach's vorangegangen ist. Hier wirkte seit 1740 sein zweiter Sohn, außerdem in Kirnberger, Agricola und Anderen eine Anzahl seiner besten Schüler. Sie erhielten die Erinnerung an Bach's große Kunst lebendig und fanden unter den ernsten, nachdenklichen Berliner Musikern gelehrige Schüler. In Berlin war es auch, wo der Baron van Swieten seine Begeisterung für Bach's und Händel's Werke einsog, die er nach Wien übertrug und dort bethätigte. Ohne van Swieten wäre Mozart der Bach'schen Claviermusik vielleicht ganz fremd geblieben, und auch Beethoven ist auf seine Anregung tiefer in sie eingedrungen.

In den neunziger Jahren sehen wir den Zug zu Bach sich rasch verstärken. Reichardt hat jetzt schon für dessen Vocalcompositionen warme Worte. Er bleibt freilich dabei, daß sie Mangel an gutem Geschmack, an Kenntniß der Sprache und Dichtkunst verrathen, er nimmt auch jetzt noch an der „conventionellen Form der damaligen Zeit“ Anstoß. Aber er findet sie doch voll von Erfindung, und auch voll starker und wahrer Züge des Ausdrucks, so daß sie für alle Zeiten wahre Studien für den denkenden Künstler und vortreffliche Uebungsstücke für Singchöre bleiben würden. Begeisterte Worte Schubart's über Bach wurden 1793 von dessen Sohne bekannt gemacht. Um 1800 war das Interesse ein so allgemeines geworden, daß mehrere

Musikverleger fast zu gleicher Zeit Bach's Werke herauszugeben begannen. Die Handlung Hoffmeister & Kühnel in Leipzig (jetzt C. F. Peters) lief den übrigen den Rang ab; der Plan einer Gesammtausgabe ist, was die Instrumentalwerke betrifft, von ihr in der That allmählich durchgeführt; an Vollständigkeit und Correctheit ist diese Ausgabe bis jetzt unübertroffen geblieben. Bald darauf gab die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel durch J. G. Schicht Bach'sche Motetten und Orgelchoräle heraus. Hoffmeister's und Kühnel's musikalisches Unternehmen hatte ein literarisches im Gefolge. 1802 erschien Forkel's gediegenes Buch „Ueber Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke". Wie sehr das erstarkte Gefühl deutscher Eigenart bei der Auferstehung Bach'scher Kunst betheiligt war, läßt sich aus dieser Schrift ersehen. Als eine National-Angelegenheit legt Forkel den Deutschen die Erhaltung des Verständnisses für Bach ans Herz, und will sein Buch „für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst" geschrieben haben. Auch das ist merkenswerth, daß er es dem Baron van Swieten widmete. So mächtig hatte sich allmählich die Woge der Begeisterung erhoben, daß sie nun auch nach England hinüberschlug. Schon 1799 hatte der Hannoveraner Kollmann, welcher in London als Organist in königlichen Diensten stand, Einiges von Bach in einem musikalischen Lehrbuche drucken lassen. Das Hauptverdienst aber, Bach in England eingeführt zu haben, gebührt dem Londoner Organisten Samuel Wesley, dem, wie er 1808 schreibt, Bach's Werke „eine musikalische Bibel waren, ohne Gleichen und unnachahmbar"[1]). Wesley suchte natürlich vor allem die Orgel- und Claviercompositionen dem Verständniß näher zu bringen, schenkte aber auch den Gesangswerken seine Aufmerksamkeit. Bei ihm und seinen Gesinnungsgenossen tritt zum ersten Male in der Musikgeschichte eine scharfe Parteinahme für Bach und gegen Händel hervor, über welchen er bis zur Ungerechtigkeit hart urtheilt.

---

[1]) Letters referring to the Works of J. S. Bach. Edited by Eliza Wesley. London, Partridge and Co. 1875.

Bei einem Engländer ist dies besonders zu verwundern. Indessen hatte Händel in England das musikalische Gebiet so ausschließlich in Besitz genommen, daß es großer Anstrengungen bedurfte, um neben ihm für einen Zweiten Raum zu gewinnen, und solche Anstrengungen pflegen zu Maßlosigkeiten zu führen. In Deutschland kannte man damals den Streit noch nicht, wer von beiden der größere sei; erst zwanzig Jahre später fing er auch bei uns an.

Das neu erwachte Interesse für Händel und Bach nahm während der nächsten Decennien für jenen noch zu, während es für diesen scheinbar etwas zurückging. Der Thomascantor A. E. Müller hatte zwar angefangen, die Vocalcompositionen Bach's wieder häufiger aufzuführen, zu einer weiteren Verbreitung derselben aber wurde dies kein Anstoß. Was die jetzt gedruckten Clavier- und Orgelcompositionen wirkten, vollzog sich in der Stille. Die Zeit bis gegen 1830 gehörte mehr Händel als Bach. Die weltbewegenden Ereignisse, von denen die damals lebenden Geschlechter Zeuge waren, erzeugten eine für die Aufnahme Händel'scher Kunst besonders geeignete Stimmung. Man vergegenwärtige sich die Empfindungen, welche in den Freiheitskriegen die deutsche Welt durchwogten, und dann die am 29. März 1814 durch die Berliner Singakademie veranstaltete Aufführung von Händel's Judas Maccabäus! Ein entscheidendes Ereigniß zu Gunsten Bach's war erst die am 11. März 1829 erfolgte erste Aufführung der Matthäus-Passion, welche wiederum die Berliner Singakademie leistete und Mendelssohn veranlaßte und dirigirte. Was Marx ein Jahr später schrieb: „Bisher war es Händel, der der Mehrzahl der Singakademien Leben und höhere Bedeutung verlieh. Eines so großen Mannes bedurfte es auch, um auf den größeren vorzubereiten," deutet in der That den Umschwung an, der sich von jetzt ab in dem Urtheil Vieler vollzog. Nicht nur, daß die Matthäus-Passion, die Ostern 1830 zuerst gedruckt erschien, sich rasch durch Deutschland verbreitete; durch sie wurde auch der Blick auf andere größere

und kleinere Kirchengesangstücke Bach's gelenkt. Schon vor 1829 waren ein Magnificat und zwei kleinere Messen gedruckt worden, 1830 konnte Marx sechs Kirchencantaten herausgeben; es folgten die Johannes-Passion und die H-moll-Messe. Um alle diese Werke erwarb sich ebenfalls die Berliner Singakademie Verdienste. Der Ruhm, etwas aus der H-moll-Messe zum ersten Male zu Gehör gebracht zu haben, gebührt jedoch nicht ihr, sondern Spontini. Am 30. April 1828 führte dieser in einem seiner Concerte das Credo aus derselben auf; die verdienstliche That soll dem vielgeschmähten Manne unvergessen sein, wenn auch die Aufführung keine mustergültige war. In demselben Jahre hörte man eben dieses Credo zuerst in Frankfurt; die Singakademie zu Berlin brachte einen Theil der H-moll-Messe erst 1834. In der langen politischen Stille, welche dem stürmisch bewegten Anfange des Jahrhunderts folgte, konnte sich die Musik Bach's, die ungestörte Versenkung und beschauliche Gemüther erfordert, im deutschen Volke gründlich festsetzen. Die schöpferischesten Geister dieser Zeit, Mendelssohn und Schumann, zeigen sich von seinem Genius erfüllt und befruchtet, Schumann vorzüglich, während Mendelssohn in seinen Oratorien doch auch Händel'schen Einfluß bemerken läßt. Auch aus der Vorstellung der Menge wich das Wahnbild, das Bach so lange nur als „gelehrten" Contrapunktiker hatte erscheinen lassen, der Ahnung von der unermeßlichen Gefühlstiefe, welche in der staunenswerthen Kunst seiner Werke wirksam ist und sich zu offenbaren trachtet. Eine Empfindung, gemischt aus Liebe, Bewunderung und religiöser Scheu, wob etwas wie einen Heiligenschein um seinen Namen. Die leidenschaftliche Inbrunst, mit welcher viele der Besten sich in Bach vergruben, hätte dem Ansehen Händel's in der That gefährlich werden können, wäre hier nicht alsbald die Erfahrung gemacht, daß beide verschiedene Gebiete beherrschen und sich nicht im Wege stehen. In den Chorvereinen und auf den Musikfesten, welche sich wesentlich an und durch Händel entwickelt hatten, versuchte man alsbald Bach'sche Chorwerke in derselben Weise

auszuführen. Die Thatsache, daß dies nicht gelingen wollte, mußte darüber belehren, daß man hier einer anderen Art von Kunstgebilden gegenüberstehe. Während Händel's Oratorien jahraus, jahrein die alte große Wirkung übten, fand sich bei Bach nur ausnahmsweise — mit der Matthäus-Passion, der H-moll-Messe — ein annähernd ähnlicher Erfolg zu verzeichnen. Unter den Künstlern, den ernsten Musikfreunden, allen solchen, die es verstanden, sich einsam in ein Kunstwerk zu vertiefen, galt Bach als ein Heiliger. Aber dabei blieben für das Volk die unermeßlichen Schätze seiner Kirchenmusik dennoch größtentheils ungehoben.

Die Bildung eines gerechten Urtheils über das, was Händel und was Bach gebührt, zu fördern, zugleich den Grund der gemachten Erfahrungen aufzudecken, trat nun auch hier die Kunstwissenschaft ein. Dieselbe hatte sich, wie überall, zunächst auf eine quellenmäßige Erforschung und Drucklegung der Werke Bach's zu stützen. Eine solche in umfassenderer Weise als bisher zu ermöglichen, bildete sich 1850, hundert Jahre nach Bach's Tode, in Leipzig die Bach-Gesellschaft. In 39 zum Theil starken Foliobänden hat sie bis jetzt (1885) das Meiste, was von Bach's Werken erhalten blieb, veröffentlicht, und wenn die Arbeit ohne Unterbrechung fortschreitet, kann auch die Ausgabe der Bach-Gesellschaft in zehn Jahren vollendet sein. Um die kritische Herstellung der Ausgabe hat sich Wilhelm Rust das größte Verdienst erworben. Der Schwerpunkt dieser Publication liegt in den Kirchencantaten, von denen vorher nur sehr wenige veröffentlicht worden waren, während die Ausgabe der Bach-Gesellschaft deren jetzt schon 150 enthält. Aber das Bild von dem Gesammtschaffen des Meisters, das sich hier erhob, war ein so überragendes, daß es die Augen der ganzen Welt auf sich zog. Selbst die Franzosen und Italiener haben jetzt angefangen, sich tiefer auf Bach einzulassen, obgleich ihnen naturgemäß das Verständniß des ausschließlich germanischen Mannes schwerer wird, als das des weltbürgerlichen Händel.

Die nunmehr möglich gewordene genaue Kenntniß seiner Werke, die Durchforschung seiner Lebensverhältnisse, seiner Zeit und der in ihr herrschenden Kunstanschauungen und -Gebräuche, die Erkenntniß der Mittel und Zwecke der Bach'schen Compositionen, dies Alles hat zur Klarheit darüber geführt, wieso dieselben von den Händel'schen völlig verschieden sein mußten und daher bei ihrer Wiederbelebung auch eine andere Art der Behandlung verlangen. Bach's Passionen, Cantaten, Motetten sind protestantische Kirchencompositionen, nicht in jenem verschwommenen Sinne unserer Zeit, welcher kirchlich, geistlich und religiös in einen Begriff zusammenfließen läßt, sondern insofern sie ein Stück der protestantischen Liturgie bilden. Sie sind berechnet, mit den übrigen Bestandtheilen derselben zusammenzuwirken und dulden nur auf die Gefahr hin, unverständlich zu werden, eine Loslösung aus dem Zusammenhange. Händel's Oratorien stehen frei da als abgerundete Kunstwerke. Indem sie die Entwicklung unseres Concertwesens bestimmten, soweit es die Chormusik betrifft, haben sie ihm eine Gestalt gegeben, welche die Bach'sche Musik eigentlich ausschließt. Schon an den Mitteln, welche im Concertsaal zur Verwendung zu kommen pflegen, wird dies klar. Bis in die neueste Zeit hatte man hier keine Orgeln, die auch für Händel's Werke nicht in dem Maße nothwendig sind wie für Bach, und bei neueren Oratorien meist gar nicht einmal zulässig. Man hat dagegen sehr oft große Chormassen, die Händel verträgt, Bach aber in den meisten Fällen nicht und unter keinen Umständen dann, wenn die Orgel fehlt. Ebenso läßt sich Händel's Instrumentalbegleitung leichter mit den Mitteln des modernen Orchesters herstellen, bei der Bach'schen ist es manchmal unmöglich, und schädigende Bearbeitungen waren die Folge. Was die Hauptsache ist: Bach fordert als Zuhörerschaft eine christliche Gemeinde. Denn ein Grundelement seiner Compositionen ist der protestantische Choral, dessen kirchliche Bedeutung und liturgischen Werth nur das Mitglied der Gemeinde versteht und empfindet.

Um nun Bach gerecht zu werden, kann es nicht die Aufgabe sein, das oratorienhafte Concertwesen zu verkümmern, sondern unser Musikleben um eine neue Form der Aufführungen zu vermehren. Man muß seine Compositionen wieder in den Gottesdienst einfügen, oder doch demselben anschließen. Dies ist hinsichtlich Bach's die Aufgabe der Zukunft. Sie zu lösen ist schwer, aber eine Hauptschwierigkeit ist schon überwunden, wenn man nur die Nothwendigkeit erkennt. Ausgehend von den durch die Kunstwissenschaft gewonnenen Anschauungen verbreitet sich schon die Ueberzeugung, daß die Frage, ob Händel größer oder Bach, ein müßiges Spiel sei. Sind die Dinge erst dahin gebracht, daß beide mit ihren Hauptwerken einander auch äußerlich nicht mehr ins Gehege kommen und Jeder in seinem Reiche herrscht, so wird jener Streit von selbst aufhören. Sie werden dann vereinigt dastehen als die umfassendste und denkbar höchste Verkörperung der musikalischen Potenz ihrer Zeit, und wenn man sie vergleicht, wird es nur geschehen, um durch den Einen die volle Größe des Anderen zu erkennen. —

Es wird das der Zustand sein, in welchem auch die Wiederbelebung der Werke des dritten Meisters am sichersten gelingen dürfte. Heinrich Schütz, der Händel und Bach um hundert Jahre voranging, ist auch deren innere Voraussetzung, insofern Händel's Oratorium und Bach's Kirchenmusik in ihm noch als Eins zusammengefaltet sind. Schütz ist in Köstritz an der Elster geboren, erhielt seine Bildung am landgräflichen Hofe zu Kassel, studirte in Marburg die Rechte und auf Kosten des Landgrafen Moritz Musik bei Giovanni Gabrieli in Venedig. 1613 war er auf kurze Zeit im Dienste des Landgrafen. Dann folgte er einer Berufung nach Dresden, wo er 1617 kurfürstlicher Capellmeister wurde. In diesem Amte ist er auch sein Leben hindurch verblieben, obwohl er mehrfach längere Zeit von Dresden abwesend war, theils in Italien neue Musikstudien machte, theils in Kopenhagen oder Wolfenbüttel die fürstlichen Capellen neu einrichtete und zeitweise leitete. Er starb 1672 in Dresden, ein

siebenundachtzigjähriger Greis. Ueber die Geschichte seiner Werke ist kaum etwas zu berichten, sie sollen eine solche erst noch haben.

Schütz ist, alles in allem erwogen, die größte und genialste Erscheinung in der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts. Das hat ihn nicht davor bewahrt, gegen anderthalb hundert Jahre fast vergessen zu sein. Die Wolke von großen Talenten, welche sich seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bis in das unsrige daherdrängte, zog die stete und ungetheilte Aufmerksamkeit der Welt auf sich. Es blieb kein Raum für die Beschäftigung mit älteren Meistern, die Lebenden herrschten und hatten Recht. Winterfeld's Verdienst ist es, in seinem Werke über Giovanni Gabrieli (Berlin 1834) zuerst auf Schütz wieder hingewiesen zu haben. In der Folge wurden dann einzelne Compositionen des Mannes in Partitur gedruckt und gelegentlich gesungen. Aber die Beschäftigung mit ihm war bisher nur eine unsicher tastende und hat sehr geringen Erfolg gehabt. Die große Mehrheit der gebildeten Deutschen dürfte Schütz kaum dem Namen nach kennen.

Daß alte Kunstideale welken und neue aufkeimen, geschieht zwar zu jeder Zeit; es gibt aber in der Geschichte längere Perioden, volle Jahrhunderte, die durch einen derartigen Wechsel ihr auszeichnendes Merkmal erhalten. Ein solches Jahrhundert ist das siebenzehnte. Keine Zeit des allgemeinen Niederganges in der Tonkunst, welcher vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Zeit überhaupt nicht stattgefunden hat, sondern eben nur eine Zeit des Wechsels. Die Formen, welche aus diesem Wechsel sich endlich ergaben, sind noch heute fast alle gekannt, selbst geläufig. Auch die Formen der vorausliegenden Zeit hat die Kunstforschung unseres Jahrhunderts der Gegenwart wieder näher gerückt: was eine Motette, ein Madrigal ist, worin das Wesen der Vocalpolyphonie eines Palestrina und Lassus besteht, davon ist nicht nur das Wissen wieder allgemeiner geworden, sondern auch die Fähigkeit hat sich von Neuem gebildet, diese Formen anzuwenden. Aber jene Mittelperiode ist den meisten auch der ernsten Musiker und Musikfreunde ein

ungekanntes Gebiet, geschweige daß es gelungen wäre, irgend ein Tonwerk jener Zeit im Volke wieder lebendig zu machen. Es ist schwer, auf die Frage, was Schütz componirt habe, eine kurze Antwort des Inhalts zu geben, daß nun der Fragende sich ein Bild von der Thätigkeit des Mannes machen könne. Mit Orgel- und Clavier-Composition hat Schütz sich nur wenig befaßt, ebenso mit der Orchestersonate — man gestatte der Kürze halber den Ausdruck — seines Lehrers Gabrieli. Seine Compositionen für das Theater sind verloren gegangen. Sollte man aus den zahlreich erhaltenen gedruckten und ungedruckten Werken die Grundform herausziehen, die den Kern seines künstlerischen Wirkens ausmacht, so würde man wohl das geistliche Concert nennen. Diese Bezeichnung ist aber heute ohne Erläuterung unverständlich.

Zwischen Italien und den germanischen Völkern hat stets die lebhafteste Wechselwirkung stattgefunden. In der Musik ging die Strömung im 15. und 16. Jahrhundert von Norden nach Süden: dasjenige, woran während dieser Zeit die Italiener ihre Kräfte erproben, sind die Kunstideale, welche ihnen die Deutschen und Niederländer zugeführt haben. Im 17. Jahrhundert tritt die Rückströmung ein. Die Italiener erfinden Kunstformen, welche die ganze musikalische Welt aufnimmt, insbesondere auch Deutschland. Der genialste deutsche Pionier der italienischen Kunst in seiner Zeit war Schütz. Er war freilich noch etwas außerdem, ein tiefeigenthümlicher schöpferischer Geist. Was man nun damals concertirende Musik nannte, das ist in Italien aufgekommen. Der Form nach ist es eine Verbindung ein- und mehrstimmigen Gesanges mit einem fortlaufenden Instrumentalbaß, auch können zu dem bassirenden Instrumente sich noch andere gesellen. Die künstlerische Tendenz ist die Befreiung der persönlichen, bewegteren Empfindung aus der Gebundenheit und Ruhe des polyphonen Stils. Die Anfänge des Solo- und Chorgesanges mit selbständiger Instrumentalbegleitung liegen hier. Schütz hat diese neue Art auf deutsche

Verhältnisse angewandt und sie in unsere protestantische Kirche verpflanzt. Den Titel „Geistliche Concerte“ tragen freilich nur zwei seiner Werke, aber der Stil ist wesentlich derselbe auch bei den Cantiones sacrae, den Symphoniae sacrae, den Psalmen, ja auch bei den Weihnachts-, Passions- und Oster-Historien.

Sonach schiene er zu den Kirchencomponisten gezählt werden zu müssen, und dahin gehört er wirklich, aber doch nur zum Theil. Es ist für seine Kunst bezeichnend, daß auch für die der gottesdienstlichen Verwendung gewidmeten Werke der Name Kirchenmusik nicht ausreicht. Sie haben außer der kirchlichen auch eine nichtkirchliche Seite; in dem, was diese bedingt, zeigt sich vielleicht die Hauptstärke des Meisters und dasjenige, was den Werken ihren grundeigenthümlichen Charakter gibt. Man kann es den oratorienhaften Zug nennen. Das Oratorium ist eine Kunstform der gegenständlichen Lyrik: eine wichtige Begebenheit, ein bedeutsamer Zustand wird der Phantasie vorgeführt, an welchem sich die Empfindung entzündet. Es steht zwischen den rein lyrischen Formen und den dramatischen Formen in der Mitte: das Gegenständliche verzehrt sich gleichsam vor unseren Augen in der Flamme der Empfindung, während bei der Oper die Handlung zwar auch nach allen Seiten Empfindung ausströmt, aber doch als Kern des Kunstwerks bestehen bleibt, dagegen bei der reinen Lyrik der gegenständliche Anlaß der Empfindung aus der Kunstdarstellung überhaupt ausgeschieden wird, so weit dies möglich ist. Diese hat daher immer den Zug zur größtmöglichen Allgemeinheit, und darum ist Kirchenmusik stets im eminentesten Sinne lyrisch; in der Oper dagegen gilt es die Empfindungen zu individualisiren. Zugleich mit dem Oratorium ist in Italien auch die Oper entstanden, beide im Gegensatz zu der Lyrik des vorhergehenden Jahrhunderts, beide zum Theil denselben Weg verfolgend und nur zur Erreichung der letzten Ziele auseinander gehend. Das Oratorium bleibt der Kirchenmusik gegenüber beim Charakteristischen stehen, die Oper geht zum Dramatischen weiter.

Dieses Charakteristische ist in Schütz' Compositionen überall vorhanden, selbst in der „Geistlichen Chormusik", herrlichen Motetten, in denen er doch den Stil des sechzehnten Jahrhunderts vorwalten lassen wollte. Ihm ist bei seinen Compositionen wohl die allgemeine kirchliche Stimmung, nicht aber zugleich auch die kirchliche Bedeutung seines jedesmaligen Textes das zunächst Maßgebende. An Hand des Textes sucht er zu der Vorstellung einer Begebenheit, einer Situation, einer Persönlichkeit in einer bestimmten Situation zu gelangen. Dann erst beflügelt sich seine Phantasie und nun entströmen ihm Weisen von so plastischer Kraft, daß man einen Vorgang bis in all seine Nebenbewegungen hinein zu schauen glaubt, Wendungen und Accente so tiefer persönlicher Empfindung voll, daß sie überzeugender und ergreifender nicht gedacht werden können. Bis jetzt hat noch nicht sicher festgestellt werden können, ob er seine derartigen Compositionen sämmtlich für den Gottesdienst bestimmt gehabt hat. Wohl aber weiß man, daß er der Ansicht war, man könne manche derselben auch „in Zimmern", also außerhalb des Gottesdienstes behufs religiöser Erbauung aufführen. Damit tritt er unzweideutig auf den Boden über, dem das Oratorium entkeimt ist. Sind unter seinen Werken viele, die man geradezu Oratorienscenen nennen kann — z. B. das erschütternde Stück von Pauli Bekehrung („Saul, Saul, was verfolgst du mich?") — so hat er mit den „Sieben Worten unseres lieben Erlösers und Seligmachers Jesu Christi" etwas geliefert, was unter gewissen Einschränkungen den Namen eines vollständigen Oratoriums verdient. Dieses ergreifende Werk behandelt den Abschnitt der Passionsgeschichte von der Kreuzigung bis zum Tode Christi nicht als Stück der Liturgie, in welcher damals noch die gesammte Passionsgeschichte zum musikalischen Vortrag kam, sondern als Gegenstand selbständiger Kunstdarstellung, nur allerdings doch mit Anlehnung an die in der Kirche üblichen Kunstformen. Schütz hat auch die Leidenserzählung nach drei Evangelisten in Musik gebracht, ebenso die Erzählung von der Geburt und Auf-

erstehung Christi. Man gebraucht für diese denkwürdigen Werke am besten den Namen „Historien“, den Schütz selber ihnen gab. Entwickelte Oratorien sind es nicht, ebenso wenig reine Kirchenmusiken; sie bilden eine Gattung für sich. Die Absingung der Evangelienlectionen an den betreffenden Fest- und Feiertagen war altkirchlicher Gebrauch. An ihn hat sich Schütz gehalten und ist insofern auf dem Boden der Kirche stehen geblieben. Die redend eingeführten Personen werden durch andere Stimmen als die des erzählenden Evangelisten vorgetragen, die Massenäußerungen durch den Chor; betrachtende Anfangs- und Schlußchöre rahmen eine jede Historie ein. Es ist die Form, welche man von Bach's Passionen kennt. Aber schon daß er den Choral fast gar nicht anwendet, zeigt, daß er nicht gesonnen war, das kirchliche Element stark zu accentuiren. In der That herrscht auch in diesen Werken der charakteristische Stil durchaus; er durchbricht die Schranken des altkirchlichen Lectionsgesanges, welcher in der Weihnachts- und Auferstehungs-Historie sogar concertirend behandelt wird, er erhebt sich in den Historien von der Passion und Auferstehung oft zu einer solchen Unmittelbarkeit und Gewalt, und über all den Leidenschaften waltet dennoch ein solch großer, ruhig ordnender Geist, daß diesen Werken die Unsterblichkeit sicher ist.

Es wird aus diesen Andeutungen klar werden, mit welchem Grunde oben gesagt werden konnte, daß die hauptsächlichsten Kunstideale Händel's und Bach's bei Schütz noch als Einheit zusammengeschlossen vorliegen. Sollen wir abwägen, so wird von seinem Wesen auf Bach der geringere Theil entfallen. Bach setzte an einer Stelle den Hebel an, nach welcher Schütz höchstens im Vorübergehen hingeblickt hatte. Im 17. Jahrhundert nahm die Orgelmusik in Deutschland einen mächtigen Aufschwung. Bach trat das Erbe dieses Jahrhunderts im vollen Umfange an, vermehrte es durch eigene unvergleichliche Gaben, und steigerte endlich die zur denkbar höchsten Entwickelung gelangte Orgel-

musik über sich selbst hinaus in die vocale Kirchenmusik hinein. Diese ruht auf der granitnen Unterlage einer hundertjährigen Orgelkunst und der Urcharakter derselben ist auch der ihre. Trotz all der unermeßlichen Belebtheit im Organismus der Bach'schen Cantaten herrscht doch über dem Ganzen jene grandiose Ruhe und Erhabenheit, welche dem wahren Kirchenstil eignet. Weil Bach neben andern Formen auch Formen der Opernmusik benutzt hat, mußte er den unbegründeten Vorwurf allzugroßer Leidenschaftlichkeit erfahren. Viel leidenschaftlicher als Bach ist Schütz. Nur daß sie beide ihr großes Talent in den Dienst der Kirche stellten und mit der ganzen Wärme und dem Tiefsinn des deutschen Gemüthes ihre heiligen Aufgaben umfaßten, begründet die Zusammengehörigkeit dieser Männer. Enger ist die geistige Verwandtschaft zwischen Schütz und Händel. Sie bleibt bestehen, auch wenn einmal nachgewiesen werden sollte, daß Händel keine der Schütz'schen Compositionen gekannt hat. Es ist das recht wohl möglich, denn nach seinem Tode hat man sie über anderen gar rasch vergessen. Aber die geistige Verwandtschaft dürfte nimmermehr so aufgefaßt werden, als sei Schütz eine Vorstufe zu Bach und Händel, die nur als solche ihren Werth hätte. Das würde heißen ihn gänzlich verkennen, und wäre es so, dann würden wir nicht an dieser Stelle von ihm reden.

Schütz ist als Künstler groß genug, um sich neben größeren ohne Schaden sehen lassen zu können. Er hat seine Art, und in dieser thut es ihm Keiner gleich, wenn schon einige Zeitgenossen, wie Hammerschmidt und Johann Christoph Bach, ihm zuweilen nahe kommen. Darüber hinaus aber ist er eine große Persönlichkeit, die aus der Wirrniß und dem Elend der Zeiten ehrfurchtgebietend und vertrauenerweckend aufragt. In der Mitte der Kunstgenossen seines Jahrhunderts stand er wie ein Vater da. Den Großen gegenüber war er freimüthig ohne Schärfe, seines Werthes sich bewußt, aber milden Sinnes und von jeder Anmaßung frei. Ein auf uns gekommener Briefwechsel zwischen

ihm und der Herzogin Sophia Elisabeth von Braunschweig-Wolfenbüttel enthüllt uns das Bild seines Wesens. Er gehört zu den großen Männern, deren einzelne Kunstleistungen man nur unter Hinzunahme ihrer ganzen Persönlichkeit würdigen darf. Er unterscheidet sich in dieser Beziehung wesentlich von unsern andern großen Tonmeistern, auch von Händel und Bach. Diese waren gebildete Männer, aber bei ihrer Musik denkt man daran kaum: alles was sie an innerem Gehalt besitzen, scheint mit der Musik auszuströmen. Schütz war von vielseitigen Gaben, die in sorgfältigster Erziehung nach körperlicher und geistiger Seite hin ausgebildet wurden. Er war der Rechtswissenschaft mit Eifer und Erfolg ergeben gewesen, beherrschte alte und neue Sprachen, kannte die Welt innerhalb und außerhalb Deutschlands und wußte sich gewandt durch dieselbe hinzubewegen. Er besaß Dichtertalent; wir wissen, daß er sich in deutschen und lateinischen Gedichten versucht hat, und was von seinen Versen erhalten ist, berührt manchmal wohlthuend durch eine warme Ursprünglichkeit. So sehr auch die musikalische Begabung aus der Fülle seiner Fähigkeiten hervorleuchtete, so zweifelte er doch lange, ob er ihrer Führung sich ganz überlassen solle; selbst nach der Rückkehr von Venedig, wo er seine ersten Compositionen durch Druck veröffentlicht hatte, war er noch ungewiß und begab sich mit Ernst wieder an die Wissenschaft. Ein weit ausschauender, vornehmer Geist, in welchem das Streben nach einer harmonischen Universalbildung vorherrschte. Die Neigung zur Dichtkunst hat auch seine Compositionen beeinflußt, er ist im höchsten Maße das, was man einen poetischen Musiker nennen kann, und auch unsere Zeit, die sich in Entlehnung poetischer Mittel zu musikalischen Wirkungen gefällt, bietet keine Erscheinung, die Schütz darin überträfe. Dabei beherrscht er doch die musikalische Technik mit größter Meisterschaft, die verwickeltesten Vocalformen sind ihm gleich geläufig wie die einfachsten. Er weiß durch Massen zu wirken; kein deutscher Meister seiner Zeit hat es

ihm im großartigen Aufthürmen vocaler und instrumentaler Mittel zuvorgethan. Aber mehr noch als das Imposante, Weitstrahlende ist Innigkeit und Tiefsinn seiner Natur gemäß: die Mittel, durch welche er ihnen Ausdruck gibt, sind neu, kühn und genial, und die durch sie hervorgebrachten Wirkungen werden nie veralten.

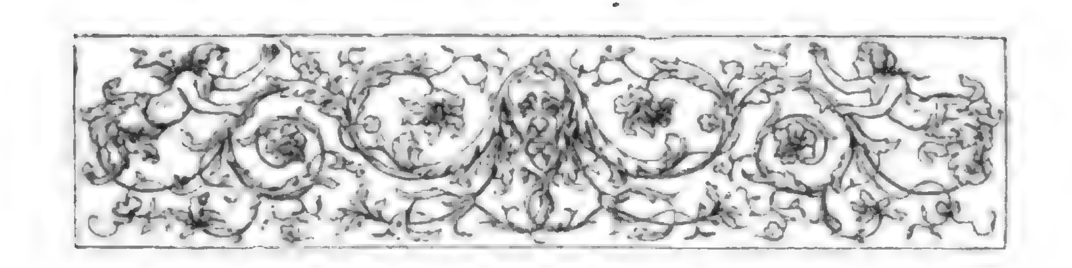
An den Geburtsstätten Händel's und Bach's stehen ihre Bilder von Erz und halten nachlebenden Geschlechtern die leiblichen Züge dieser großen Männer gegenwärtig. Die Monumentalausgaben ihrer Werke vermitteln, was mehr ist, die geistigen Züge einem Jeden, der nach ihrer Bekanntschaft verlangt. Schütz entbehrt des einen wie des andern. Aber eine Gesammtausgabe seiner Werke ist in Vorbereitung, und voraussichtlich wird das Jubeljahr nicht vorübergehen, ohne daß die ersten Bände derselben in die Oeffentlichkeit treten. Liegt sein gesammtes Kunstschaffen übersichtlich vor, so werden kräftigere Bemühungen zur Wiederbelebung seiner Werke folgen. Damit sie Erfolg haben, bedarf es freilich nicht nur der nothwendigen musikalischen Organe und williger Dirigenten. Es bedarf auch der angemessenen Stätte, sie wirksam zu Gehör zu bringen. Unsere Concertsäle sind diese Stätte nicht. Wie Bach mahnt auch Schütz, unsere Kirchenmusik nach Maßgabe der Art des 17. und 18. Jahrhunderts zu erneuern. Aber da Schütz neben den kirchlichen auch oratorienhafte Elemente enthält, würde ein mehr nur äußerlicher Anschluß an den Gottesdienst diese Doppelstellung am besten zur Geltung bringen. Die Italiener des 17. Jahrhunderts hatten sich die Praxis ausgebildet, ihre Oratorien dem Gottesdienste anzuhängen: die Meß-Liturgie blieb unangetastet, aber nach der Messe erhielt das Bedürfniß der Erbauung sein Recht und zwischen die beiden Theile des Oratoriums wurde auch wohl eine Predigt eingelegt. Ein Versuch, diese langbewährte Praxis mit den Veränderungen nachzuahmen, welche die gegebenen Verhältnisse fordern, wäre vielleicht der Mühe werth. Doch kann der

gewünschte äußere Anschluß auch auf andere Weise vollzogen werden.

Wie dem immer sein wird, eins glauben wir fest: nach abermals hundert Jahren wird auch Heinrich Schütz als einer der edelsten Söhne Deutschlands aus der Hand der Geschichte empfangen haben, was sein ist.

Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach.

(Ernst Curtius gewidmet zu seinem 70. Geburtstage, dem 2. September 1884.)



Was in literaturgeschichtlichen Werken über Christiane Mariane von Ziegler zu lesen ist, geht zumeist auf Meusels unvollständige und theilweise falsche Notizen zurück[1]). Ich bin in der Lage, mehr über sie sagen zu können und thue es hier zunächst im Interesse der Musikgeschichte, in welcher die Ziegler fortan einen zwar sehr bescheidenen aber gesicherten Platz einnehmen wird. Daß auch für die Literaturgeschichte die nachfolgende Darstellung nicht ganz ohne Wichtigkeit sein werde, darf ich hoffen.

Der Vater war Franz Conrad Romanus, geboren 1671, churfürstlicher Appellationsrath, seit 1701 Bürgermeister zu Leipzig. Sie ist Ende Juni (wahrscheinlich den 28.) 1695 in Leipzig geboren. Die Familie war eine der angesehensten und wohlhabendsten der Stadt, der Vater ein hochbegabter, um das Gemeinwesen vielfach verdienter Mann. Unter dessen reger Theilnahme entwickelten sich früh die geistigen Interessen der Tochter[2]). Ein gedruckt vorliegendes Gedicht kann sie nicht später als in den ersten Monaten des Jahres 1711 gemacht haben,

[1]) Lexicon der vom Jahre 1750 bis 1800 verstorbenen Teutschen Schriftsteller. Band 15. Leipzig, 1816.

[2]) J. F. Lamprecht, Sammlung der Schriften und Gedichte, welche auf die Poetische Krönung der . . . . Frauen Christianen Marianen von Ziegler . . . . verfertiget worden. Leipzig, 1734. Vorrede.

also mit höchstens 15 Jahren[1]). Ob es von Anfang an ganz die vorliegende Gestalt hatte, ist allerdings zweifelhaft.

Ein schwer treffender Schlag erschütterte noch während ihrer Kindheit das Glück der Familie. Der Vater wurde plötzlich verhaftet, wegen Staatsverbrechens in Anklagezustand versetzt und 1706 auf den Königstein gebracht. Obgleich das gegen ihn eingeleitete gerichtliche Verfahren nicht zu Ende geführt wurde, ist er doch sein Leben lang Staatsgefangener geblieben. Erst 1746 ist er auf dem Königstein gestorben. Die Frage über seine Schuld bedarf noch der Beantwortung. Was bisher über diesen Gegenstand geschrieben wurde, ist ungenügend und zum Theil offenbar unrichtig. Soviel steht fest, daß die Leipziger Bürgerschaft ihn nach wie vor hoch verehrte und ihrer Verehrung auch öffentlich unumwundenen Ausdruck gab[2]).

In der ersten Zeit, welche diesem Ereigniß folgte, hielt sich, wie es scheint, die Familie von Leipzig fern. Spätestens im Sommer 1711 verheirathete sich die Tochter mit Heinrich Levin von Könitz und nahm ihren Wohnsitz in der Vaterstadt. Nach wenigen Jahren starb der Gatte; sie kehrte ins elterliche Haus zurück. Am 22. Januar 1715 schloß sie eine zweite Ehe mit dem Hauptmann Georg Friedrich von Ziegler auf Eckartsleben bei Gräfentonna im Gothaischen. Sie begleitete ihn als er ins Feld zog, wie wir annehmen dürfen in den Schwedenkrieg[3]).

---

[1]) Versuch In Gebundener Schreib-Art. Leipzig, 1728. S. 107 ff.

[2]) S. Karl Große, Geschichte der Stadt Leipzig. Band 2. Leipzig, 1842. S. 349 ff. — Carl August Engelhardt in seiner Biographie Johann Friedrich Böttgers. Leipzig, 1837. Joh. Ambr. Barth. S. 210 f. und 229. Engelhardt, obwohl er nach archivalischen Quellen gearbeitet hat, kennt nicht einmal den richtigen Namen des Mannes. Einen Franz Philipp Romanus hat es in jener Zeit in Leipzig überhaupt nicht gegeben. Ein jüngerer Stiefbruder des Bürgermeisters hieß Carl Friedrich Romanus. Derselbe ist aber niemals Staatsgefangener gewesen. Wie man im Lande über den Bürgermeister Romanus auch nach seiner Gefangensetzung dachte, geht aus der Vorrede der Lamprecht'schen Sammlung und dem auf S. 82 dieser Sammlung befindlichen Gedichte deutlich hervor.

[3]) S. Gottlieb Siegmund Corvinus, Reiffere Früchte der Poesie. Leipzig, 1720. S. 257 ff. — In den Pfarr-Registern von Eckartsleben steht hinter

Hernach war Eckartsleben ihr Aufenthalt[1]). Im Laufe des Jahres 1716 müssen beide diesen Ort verlassen haben, doch läßt sich nicht sagen, wohin sie gezogen sind. Ziegler starb jung, die Kinder beider Ehen (1712 und 1716 geb.) ebenfalls und ziemlich zu gleicher Zeit[2]). 1722 schon war die Wittwe völlig vereinsamt nach Leipzig zurückgekehrt und hatte, wie es scheint, von Neuem im Hause der Mutter Aufnahme gefunden[3]).

Sie hatte von Jugend auf neben der Poesie auch die Musik geliebt und geübt, doch ohne auf diese Beschäftigungen großen Werth zu legen[4]). In ihrer Vereinsamung fing sie an, die Künste mit größerem Ernst zu pflegen. Sie begnügte sich nicht mit Clavier und Laute, den damals bei den deutschen Frauen beliebtesten Instrumenten. Nach dem Vorbild der französischen Damen erlernte sie auch die Querflöte, der Zeit bei einer deutschen Frau noch etwas seltenes, wenngleich nicht unerhörtes[5]). Den öffentlichen Musikzuständen Leipzigs schenkte sie lebhaftes Interesse[6]). Ihre unabhängige Lebensstellung, ihre Talente und reiche

---

der Notiz der den Eheleuten dort am 12. Februar 1716 geborenen Tochter der Anfang eines alten Schwedenliedes („Der Schweden Held Zog übern Belt"). — Ob die Gedichte an „Mariane", welche sich in Corvinus „Proben der Poesie", 1710, S. 170 ff. und 193 f. befinden, auch auf Mariane Romanus gehen, und was daraus etwa zu folgern wäre, mag dahin gestellt bleiben.

[1]) Sie nimmt Bezug auf diesen Aufenthalt in den „Moralischen und vermischten Send-Schreiben". Leipzig, 1731. S. 405.

[2]) Send-Schreiben, S. 406. Ein den Tod des Gatten berührendes Gedicht „Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede". Göttingen, 1739. S. 222.

[3]) Versuch in gebundener Schreibart. 1728. S. 87 ff. (Breßler war am 25. Mai 1722 beerdigt worden.)

[4]) A. a. O. Vorbericht. Daß sie auch gezeichnet und gemalt habe, erwähnt sie Sendschreiben S. 28.

[5]) Menantes, Die Edle Bemühung müßiger Stunden. Hamburg, 1702. S. 92.

[6]) Versuch in gebundener Schreibart. 1728. S. 333:

„Man sagt, daß Telemann, der eine Zeit daher
Mit seinem Noten-Volck in Hamburg hat gesessen,
Der Musicorum Haupt allhier geworden wär".

Bildung machten sie bald zu einer Persönlichkeit von Bedeutung für das gesellschaftliche und namentlich auch musikalische Leben Leipzigs. Ihr Haus wurde ein Anziehungspunkt für einheimische und zureisende Musiker. Man beiferte sich, ihr durch Zusendung neuer Compositionen gefällig zu sein. Gräfe widmete ihr 1737 den ersten Theil seiner Oden mit Melodien. Junge Künstler kamen durch ihre Vermittelung zu Anstellungen [1]). Sie liebte es, in ihrer Wohnung Musikaufführungen zu veranstalten. Einer solchen Aufführung verdankt auch wohl der Text zu einer Gartenmusik seine Entstehung [2]), welcher uns von der Art solcher Aufführungen im Freien, die eine Eigenthümlichkeit der gesellschaftlichen Musik des vorigen Jahrhunderts waren, ein anziehendes Bild gibt. Die Künste schützen und befördern, war damals in der vornehmen Leipziger Gesellschaft noch etwas fast unbekanntes. Man überließ das dem Hofe und hohen Adel in Dresden. Soweit nicht der Thomascantor von Amts wegen die Musik zu bestellen hatte, lag deren Pflege fast ausschließlich bei den Musikvereinen der Studenten. Erst in den vierziger Jahren trat hier eine Aenderung ein. Man wollte freilich auch vorher recht gern gute Musik hören, aber es sollte nichts kosten. „Die meisten von denen Zuhörern", schreibt Frau von Ziegler einem Freunde, „bilden sich ein, als schütteten die beschäfftigten Musen-Söhne die Noten bei dem Spielen nur aus dem Ermel; die Belohnung so sie vor ihre Mühe haben, ist insgemein schlecht, und müssen sie öffters froh seyn, wenn man selbigen vor ihre Mühwaltung einiger Stunden und musicalischer Bedienung ein magres Bein abzuklauben vorsetzet. Wovon sollen also dergleichen Leute leben, da niemand vor selbige einige Vorsorge heget, oder ihnen auf

---

Die gesperrt gesetzten Worte habe ich in die offen gelassenen Stellen des Originaldrucks eingefügt. Es kann kein anderer als Telemann gemeint sein, welcher 1722 sich geneigt gezeigt hatte, das Thomas-Cantorat zu übernehmen, dann aber sich zurückzog, sodaß der Platz für Bach frei wurde.

[1]) Sendschreiben, S. 395.

[2]) Versuch in gebundener Schreibart. Andrer Theil. Leipzig, 1729. S. 291 ff.

ein und andre Art unter die Armen greiffet. Rathen sie ja keinem musikalischen Geiste sein Brodt hier zu suchen; ein Stipendium zu erhalten hält gleichfals sehr schwer, es seynd hier nicht so viel Patrone als Clienten"[1]).

Wie weit ihre eigene musikalische Bildung ging, läßt sich nicht sagen. Sie selbst spricht darüber stets sehr bescheiden, doch kann man erkennen, daß sie das Mittelmaß überstieg. Die in den Briefen hier und da vorkommenden Aeußerungen sind nicht ohne Feinsinn und Sachkunde. Ein Musiker schickt ihr neue Compositionen; sie meint, die beiden unter denselben befindlichen Trios seien wohl ursprünglich für Oboe componirt gewesen und nur ihr zu Gefallen für Flöte arrangirt; sie bittet, solches doch künftig zu unterlassen, da „einem Stücke, welches von seinen eigenthümlichen Instrumenten in die Versetzung verfällt, der gröste Theil der Annehmlichkeit benommen werde." Die Flöte zieht sie wegen ihres seelenvolleren Wesens den mechanischeren Instrumenten, Clavier und Laute, vor. Was sie über eine Fuge sagt, zeigt, daß sie von dem Bau eines solchen Tonstücks Kenntniß hatte, und wenn sie meint, Adagio zu spielen erfordere einen größeren Künstler als Allegro, so beweist dies wenigstens eine wirklich musikalische Empfindung[2]). Lamprecht rühmt den „männlichen" Geist der Frau von Ziegler, insofern nämlich die „nichtswürdigen Kleinigkeiten, womit sich noch so viele von ihrem Geschlecht unterhalten", sie nicht befriedigt hätten. Ihr musikalischer Geschmack scheint dem entsprochen zu haben. Sie hatte eine Vorliebe für die größeren und reicheren Musikformen[3]), und als diejenigen Componisten, auf welche man rathe, wenn eine neue unbekannte Ouverture den Hörer in das größte Entzücken versetzt habe, nennt sie Telemann, Bach und Händel[4]). Sie liebte

[1]) Sendschreiben, S. 394.

[2]) A. a. O. S. 392 f. und 407.

[3]) „Ouverturen und starck gesetzte Sachen"; Versuch in gebundener Schreibart. 1728. S. 79.

[4]) Versuch etc. Andrer Theil. 1729. S. 297.

auch die Opernmusik und bewies hierdurch, daß sie Gottsched, ihrem Lehrer in der Dichtkunst, gegenüber doch ihre Selbständigkeit wahrte[1]).

Unter ihren Gedichten ist, wie gesagt, wenigstens eins, das sie mit spätestens 15 Jahren gemacht haben muß. Andere, die sich in der ersten Sammlung der Gedichte finden, stammen nachweislich aus dem Jahre 1722[2]). Eifriger wurden ihre litterarischen Beschäftigungen, als Gottsched 1724 nach Leipzig gekommen war. Sie muß bald mit ihm in Verbindung getreten sein, ließ sich von ihm unterweisen und suchte sich nach seinen Schriften zu bilden[3]). Lamprecht sagt, sie habe unter verdecktem Namen sich mit Beiträgen an den „Vernünfftigen Tadlerinnen" betheiligt, welche 1725 zu erscheinen anfingen. Die Arbeiten in dieser Zeitschrift sind sämmtlich anonym oder pseudonym gedruckt. Es würde sich also kaum feststellen lassen, welches die Beiträge der Ziegler sind. Die Sache selbst aber hat unzweifelhaft ihre Richtigkeit. Das Motto des Stücks vom 6. December 1726 ist einem Gedichte entnommen, welches die Ziegler zum Geburtstage des Grafen Joachim Friedrich von Flemming, auf den 26. Aug. 1726, verfertigte. Flemming war Gouverneur der Stadt Leipzig und Musikfreund, er stand zur Familie Romanus seit Jahren in näheren Beziehungen[4]). In den „Vernünfftigen Tadlerinnen", deren Titel schon die Berechtigung der Frauen, in litterarischen Dingen mitzureden, andeutet, wird mehrfach für ihr Streben nach gelehrter Bildung nachdrücklich das Wort ergriffen[5]). Gottscheds Billigung wird es also wohl gewesen sein, welche Frau von Ziegler ermuthigte, 1728 mit einer Sammlung ihrer Gedichte hervorzutreten, und da die Aufnahme beifällig war, 1729 eine zweite Sammlung hinterdrein zu schicken. Sie war gewillt,

[1]) Sendschreiben, S. 134. Vermischete Schriften (1739), S. 172.

[2]) Versuch rc. S. 82 und 330.

[3]) Vorbericht zum I. Theile des „Versuchs."

[4]) S. Theodor Distel in Schnorr von Carolsfelds Archiv für Litteraturgeschichte, Band XIV, S. 103 f.

[5]) S. z. B. Band I, S. 401 f.

es hierbei für immer bewenden zu lassen, doch entschloß sie sich 1731 noch zur Herausgabe einer Sammlung von Briefen in Prosa, weil es sie reizte, in Nachahmung der französischen Schriftstellerinnen ihren Landsmänninnen mit solchen Veröffentlichungen voran zu gehen. Diese Publication gab den Anstoß, daß die deutsche Gesellschaft in Leipzig, deren Senior damals Gottsched war, sie als Mitglied aufnahm. Die Aufnahme erfolgte noch in demselben Jahre 1731[1]). Die Antrittsrede, welche sie bei ihrem ersten Erscheinen in der Gesellschaft ablas, hat sie später drucken lassen[2]). Gottsched, der sie fortdauernd patronisirte, empfahl sie 1733 sogar der Wittenberger philosophischen Facultät für die Laurea poetica[3]). Wirklich wurde von derselben einstimmig beschlossen, Frau von Ziegler zur kaiserlichen Poetin zu krönen. Das unter dem 17. October 1733 ausgefertigte Diplom wurde ihr von dem Decan der Facultät, Johann Gottlieb Krause, selbst überbracht. Dieser setzte ihr auch in ihrer Wohnung zu Leipzig „im Beyseyn vieler angesehener und gelehrter Männer" eigenhändig den Epheukranz auf.

Daß das Ereigniß großes Aufsehen erregte, beweist die während Jahresfrist entstandene Menge von beglückwünschenden Gedichten und Schriften, welche 1734 von Jacob Friedrich Lamprecht gesammelt herausgegeben wurden. Es sind ihrer nicht weniger als 39, in deutscher, lateinischer, französischer, italienischer und niederländischer Sprache. Andrerseits wollte auch die Deutsche Gesellschaft aus dem Ereigniß für sich Capital schlagen und seine Wichtigkeit künstlich erhöhen. Denn ein Mitglied der Gesellschaft, eben jener Lamprecht, ein Schüler Gottscheds, mußte die genannte Publication veranstalten. Natürlich blieben der Spott, die neidischen und mißgünstigen Urtheile nicht aus. Die Frauen-

---

[1]) Litzmann, Christian Ludwig Liscow. Hamburg und Leipzig, Leopold Voß. 1883. S. 86 Anmerk.

[2]) Vermischete Schriften, S. 381 ff.

[3]) Litzmann, a. a. O. S. 85, Anmerk. 2.

welt ging hier voran[1]). Auch die akademische Jugend bemächtigte sich des Falls, um ihren Witz an ihm zu üben, und wurde dermaßen anzüglich und beleidigend, daß die akademische Obrigkeit einschreiten zu müssen glaubte[2]). Vielleicht hängt ein Lied, das die gelehrten Frauen verspottet, 1736 zuerst in Leipzig gedruckt wurde und sich einer langdauernden Beliebtheit erfreute, mit der Krönung der Ziegler zusammen[3]). Die Betroffene wußte alle Unbilden mit der Gelassenheit einer klugen und vornehmen Frau zu ertragen. Daß der schnell erworbene Ruhm sie nicht bethörte, beweist schon die Zurückhaltung, die sie in der Folge der litterarischen Oeffentlichkeit gegenüber beobachtete. Der Gesellschaft legte sie zwar pflichtmäßig zuweilen eine Arbeit vor. Sie erhielt zweimal den Preis der Poesie in derselben, nämlich am 12. Mai 1732 und am 7. October 1734. Letzteres Gedicht zum Geburtstage des König-Churfürsten, der damals in Leipzig weilte, wurde als Festgabe der Gesellschaft sofort gedruckt[4]). Uebrigens vergaß sie ihren Vorsatz nicht, nach dem zweiten Bande ihrer Gedichte keine Poesie mehr zu veröffentlichen: sie ist demselben zwar ungetreu geworden, aber eigentlich doch nur ein Mal. 1739 ließ sie in Göttingen „Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede" erscheinen[5]).

Sie hatte in der Deutschen Gesellschaft eine Bekanntschaft gemacht, welche für ihr späteres Leben entscheidend werden sollte.

---

[1]) S. Vermischete Schriften, S. 395.

[2]) Acten des Haupt-Staatsarchivs zu Dresden. Locat 5523, Christiane Mariane von Ziegler betr. 1734. Berührt, doch nicht in seinen Zusammenhängen verfolgt, hat diesen Gegenstand Karl von Weber, Archiv für die Sächsische Geschichte. Fünfter Band. Leipzig, Bernhard Tauchnitz 1867. S. 431 f.

[3]) Dies Lied hat eine merkwürdige und lange Geschichte, die ich Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, Jahrg. 1885, S. 88 ff. zu erzählen versucht habe.

[4]) Wiederabgedruckt Vermischete Schriften, S. 28. Außerdem s. daselbst S. 227.

[5]) Wahrscheinlich ist dies nur eine zweite vermehrte Auflage der „Neuen vermischten Schriften in gebundener und ungebundener Rede", welche nach Angabe des Leipziger Meß-Katalogs 1736 in Leipzig herausgekommen und mir unbekannt geblieben sind.

Wolf Balthasar Adolf von Steinwehr, 1704 in Deez bei Soldin geboren, war, nachdem er in Wittenberg die Magisterwürde erlangt hatte, nach Leipzig gekommen und 1732 in die deutsche Gesellschaft eingetreten. Eine am 7. October 1734 daselbst gehaltene Preisrede wurde mit dem oben erwähnten Preisgedicht der Ziegler zusammen gedruckt. 1738, da Gottsched aus der Gesellschaft ausschied, wurde Steinwehr deren Secretär[1]). 1739 ging er als außerordentlicher Professor der Philosophie nach Göttingen. Daß die „Vermischeten Schriften" der Frau von Ziegler in Göttingen erschienen, wird auf Steinwehr's Vermittelung zurückzuführen sein. Einige Gedichte darin[2]) beziehen sich sicherlich auf ihn. Auch läßt die fünfte Strophe des auf Seite 172 beginnenden Gedichts muthmaßen, daß sie schon 1739 an eine Verbindung dachten[3]). 1741 wurde Steinwehr ordentlicher Professor zu Frankfurt a. O. Am 19. September 1741 vermählte er sich mit Frau von Ziegler. Mit dem Gottschedschen Kreise scheint sie auch aus der Ferne noch in freundschaftlichen Beziehungen gestanden zu haben. Wenigstens wird im zweiten Bande der „Belustigungen des Verstandes und Witzes" (1742) auf Seite 480 ihr Name noch unter den Gesinnungsgenossen genannt. Als Dichterin und Schriftstellerin aber verstummte sie. Am 1. Mai 1760 ist sie in Frankfurt gestorben.

Die erste Hälfte ihres Lebens war eine Kette von Erfahrungen schwerer und schmerzlicher Art gewesen. Die Befriedigung, welche sie in der Beschäftigung mit den Künsten und Wissenschaften fand — auch der Philosophie wandte sie ihr Interesse zu[4]) —, der unerwartet gekommene litterarische Ruhm, die Verehrung, welche ihrer Persönlichkeit gezollt wurde, endlich die letzte Wendung ihres Geschicks haben dann das Gleichgewicht

[1]) Danzel, Gottsched und seine Zeit. S. 102.

[2]) S. 173 und 241.

[3]) Was Mosheim unter dem 3. Mai 1740 an Gottsched schreibt (Danzel, S. 182), wird auf Göttinger Stadtklatsch beruhen.

[4]) Vermischete Schriften, S. 213.

zwischen bösen und guten Tagen wieder hergestellt. Eine angeborene Heiterkeit des Gemüths befähigte sie, auch die Zeiten des Unglücks ungebrochen zu überstehen. Die Schilderung, welche Lamprecht von ihrem Charakter entwirft, erweckt Mißtrauen durch ihre bombastische Haltung, erweist sich aber beim Lesen ihrer Schriften im Wesentlichen als richtig. Die Ziegler erscheint als eine verständige, theilnehmende, welterfahrene Frau, nicht ohne geistige Anmuth und frei von Eitelkeit[1]); Heiterkeit war so sehr eine Grundeigenschaft ihres Temperaments, daß sie durch diese gelegentlich bis zum Muthwillen getrieben werden konnte. Da ihr Haus einen Mittelpunkt des geistigen Lebens in der höheren Gesellschaft Leipzigs bildete, so kamen allerhand Litteraten und dilettirende Musensöhne über ihre Schwelle, die sich ihrer Gunst versichern und ihren Namen als Empfehlung benutzen wollten. Man vertraute ihr sogar Herzensangelegenheiten an und jedenfalls sehr viel schlechte Verse. Sich über diese mit anderen heimlich lustig zu machen, hielt sie nicht für unerlaubt. Auf einen solchen Fall bezieht sich ohne Zweifel, was im ersten Band der Gedichte (1728) auf Seite 332 zu lesen ist. Ein anderes Mal hatte eine Indiscretion ähnlicher Art empfindliche Folgen für sie. Ich meine die den Litteraturforschern bekannte Angelegenheit des Professor Philippi aus Halle, welche Liscow zur Herausgabe der „Sottises champêtres“ (1733) veranlaßte[2]). Sich gemeinsam mit einem albernen Scribenten dem öffentlichen Gelächter preisgegeben zu sehen, mußte sie mit Recht als eine Beleidigung empfinden, und Liscow selbst bedauerte später die Herausgabe[3]). Die litterarischen Sitten jener Zeit waren wenig

---

[1]) Eine hübsche Selbstschilderung in den Vermischeten Schriften, S. 293 f.

[2]) Helbig, Christian Ludwig Liscow. Dresden und Leipzig, 1844. S. 18 f. — Litzmann, S. 84 ff.

[3]) Sammlung Satyrischer und Ernsthafter Schriften. Franckfurt und Leipzig, 1739. S. 37 f. Es ist kein Grund, an der Aufrichtigkeit dieser Erklärung zu zweifeln, ebensowenig wie an den Versicherungen der Hochachtung für Frau von Ziegler, welche Liscows Bruder, Joachim Friedrich Liscow, Gottsched gegenüber gibt.

sein. Uebrigens mußten auch die lächerlichen Lobhudeleien der Freunde der Frau von Ziegler ihr persönlich schaden[1]). Wer aber den Sachverhalt wirklich kennen lernen wollte, konnte sich leicht überzeugen, daß die Gottsched'sche Clique sie künstlich in eine litterarische Stellung hineinzubringen suchte, die sie selber gar nicht anstrebte. Gottscheds Frau kann man eine berufsmäßige Litteratin nennen. Die Ziegler war immer nur die vornehme Dame, welche Kunst und Wissenschaft zwar mit Ernst, aber doch nur zu ihrem Vergnügen trieb. Ihre Anspruchslosigkeit spricht sich gut in den Worten ihrer Antrittsrede aus: „Meine schönste Wissenschaft ist diese, daß ich wirklich weiß, wie wenig ich meinen Kräften zuzutrauen habe."

In der That kann von poetischem Talent bei ihr nur im bescheidensten Sinne die Rede sein. Anzuerkennen sind die für jene Zeit ungewöhnliche Correctheit, die Klarheit und der gefällige Fluß der Sprache, aber auch dieses gilt für die älteren Gedichte nur mit Einschränkung, in welchen überdies der Ausdruck manchmal ins Geschmacklose und Niedrige fällt. Die Lebhaftigkeit der Phantasie ist gering, die Gedanken sind in der Regel schwunglos und nüchtern, landläufige Phrasen finden reichliche Verwendung. Das Anschaulichste, was sie in größerer Form geschrieben hat, ist das Festgedicht zum 7. October 1734; in ihm sind auch die breit ausgeführten einfachen Gegensätze: der Schrecken des Krieges und die Segnungen des Friedens, von guter, man könnte sagen: musikalischer Wirkung. Am besten gelingen ihr strophisch gebaute lyrische Lieder gemüthvoller und heiterer Art. In den Vermischten Schriften von 1739 finden sich deren fünfzig. Sie enthalten nicht wenig des Anmuthigen und Zierlichen, einiges Vortreffliche. Es ist ein musikalisches Element in ihnen, und

---

[1]) Daher der Spott Hagedorns, der in einem Briefe an Chr. L. Liscow (bei Helbig, a. a. O. S. 48) schreibt: „Madame de Ziegler, qui des âges des Graçes et des Muses, dont elle était la quatrieme et la dixieme il y a quelques lustres, a passé à l'age de Minerve." Hier wird auf zwei Lobgedichte auf die Ziegler angespielt; s. dieselben bei Lamprecht, S. 22 und 37.

man wundert sich, daß sie nicht noch häufiger componirt worden sind, als sich bis jetzt wenigstens nachweisen läßt. In den Gräfe'schen Oden, deren erster Theil der Frau von Ziegler gewidmet ist, finden sich zehn Compositionen zu Gedichten von ihr: eine von Philipp Emanuel Bach, eine von Gräfe selbst, zwei von Giovannini, sechs von Hurlebusch. Die Texte sind bis auf einen, welcher in den Gedichten von 1728 steht, den genannten fünfzig Liedern der Vermischten Schriften entnommen, und durchschnittlich besser als die Musik.

In den Vermischten Schriften begegnet man auch einem geistlichen Gedichte (S. 110). Dies ist vielleicht das beste Lied, welches die Ziegler überhaupt geschrieben hat. Ohne irgendwie durch bedeutende Gedanken hervorzuragen, gewinnt es durch echte Gefühlswärme, einfache Frömmigkeit und fast vollendete Form, und wirkt noch jetzt mit voller Frische. In der Litteratur des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts macht man oft die Beobachtung, wie gering begabten Poeten plötzlich die Flügel wachsen, wenn sie sich geistlichen Dingen zuwenden. Es ist, als ob ein anderer Geist in sie führe. Neumeister, ein nüchterner Formalist, hat einige Kirchenlieder gedichtet, die zu den besten gehören, welche die Evangelischen besitzen. Der kraftlose Reimer Henrici fand doch poetische Stimmung in sich zu geistlichen Gesängen, die noch heute nicht ganz aus dem Gebrauch verschwunden sind. Männer, deren weltliche Gedichte wüsten Wesens und unlauterer Elemente voll sind, wie der freilich allseitig hochbegabte Günther, schreiben geistliche Lieder voll reiner Andacht und ergreifender Inbrunst. Hunold vermag sich selbst während seines liederlichen Lebens in Hamburg zu einer ernst gemeinten Passionsdichtung zusammenzunehmen. Am Anfang des 18. Jahrhunderts sind auf geistlichem Boden noch Dichtungen gewachsen, bei denen man von der sonst herrschenden trostlosen Dürre nichts gewahr wird. Die Lieder Christoph Christian Händel's aus Anspach nenne ich hier auch deshalb, weil man sie gänzlich vergessen hat, obschon sie zu den denk-

würdigsten Erzeugnissen der Zeit gehören. Händel war Oberhofprediger und Beichtvater des Markgrafen Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Anspach, wurde 1709 seiner Aemter entsetzt, später wegen Beleidigung seines Fürsten zum Tode verurtheilt, zu lebenslänglichem Gefängniß begnadet und starb 1734 im Kerker zu Wülzburg. Er war überzeugt, daß ihm schreiendes Unrecht widerfahren sei, scheute sich nicht, dies öffentlich auszusprechen und erregte allerhand Unruhen. Darauf überfielen fürstliche Dragoner sein Haus, um ihn in Gewahrsam zu bringen. Seine Gattin wurde dabei so erschreckt, daß sie bald hernach starb. Händel war von leidenschaftlicher Natur. So entstanden in Erinnerung an den Tod seiner Frau zwei Lieder, die an hinreißender Gewalt ihresgleichen nicht haben in dieser Zeit. Ein Mannesmuth, der im Gefühl seines Rechtes der ganzen Welt Trotz bietet, glühender Zorn über die geheimen Widersacher, denen er erlegen, und Klage über sein verlorenes Weib haben in packender poetischer Sprache einen Ausdruck gefunden, wie er zuvor nur Luther zu Gebote gestanden hat[1]).

Verdorbenheit der Phantasie, eine bedenkliche Gewöhnung an das Schlüpfrige, schlaffe Moral, liebedienerische Feigheit scheinen so sehr die Merkmale der damaligen Litteratur und des gesellschaftlichen Lebens zu sein, daß man geneigt ist, das warnende Wort vom trügerischen Schein zu vergessen. In Wahrheit ging aber unter dieser mißfarbigen Oberfläche noch immer eine starke, reine religiöse Unterströmung dahin, welche erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemach zerrinnt. Sobald die Dichter einen geistlichen Ton anschlagen, quillt sie empor und führt ihnen größere Kraft zu. Sie allein war es, die den Menschen noch den Muth der freien Meinung einflößte. Wenn Christian Händel seinen Fürsten, in dessen unbeschränkter

---

[1]) Man findet diese Lieder wieder abgedruckt in „Zeugnisse treuer Liebe nach dem Tode Tugendhafter Frauen in gebundener deutscher Rede abgestattet von Ihren Ehemännern". Hannover, 1743. S. 98 ff.

Willkür es lag, ihn an Leib und Leben zu strafen, die Worte entgegen schleudert:

Die Wahrheit Gottes zu besiegen
Sind alle Fürsten viel zu klein.
Hier mußt du, Markgraf, unten liegen,
Sonst könnte Gott nicht Gott mehr sein,

so war solches nur möglich bei einem unerschütterlichen Vertrauen auf die allwaltende Gerechtigkeit, wie es nur lebendige Religiosität verleiht. Die außerordentliche Bewegung, welche der Pietismus hervorrief, erklärt sich aus demselben Grunde. Die Orthodoxen, welche ihn am heftigsten bekämpften, machen freilich den Eindruck lebloser Härte. Aber es ist unrichtig zu glauben, daß es in der evangelischen Welt nichts weiter gegeben hätte, als diese zwei Parteien. Es waren, zumal unter den Nichtgeistlichen, noch Leute genug vorhanden, die zu keiner von beiden hielten, und nicht die Schlechtesten befanden sich unter ihnen. In jenem Streite handelte es sich auch gar nicht um Religion, sondern um Dogmatik. Und selbst die wilde Kampflust der Orthodoxie läßt sich schließlich auf das religiöse Gefühl zurückführen, einen felsenfesten Glaubensgrund unter den Füßen zu haben. Die Begeisterung für die Kunst, welche sich gerade bei ihren Vertretern häufig findet, beweist klar, daß doch nicht alle so verhärteten Gemüthes waren, wie es scheinen mag. Man muß diese Zustände im Auge behalten, um eine Erscheinung, wie Bach, die immer noch unbegreifliches genug bietet, in jener Zeit überhaupt nur als möglich zu fassen.

Ein anderes kommt hinzu, um den Abstand zwischen geistlicher und weltlicher Dichtung zu erklären. Die geistliche Dichtung hatte einen Rückhalt an einer entwickelten und im Volke wurzelnden Tonkunst, welcher der weltlichen fehlte. Bei der Erzeugung religiöser Lieder war die musikalische Phantasie mindestens in gleicher Stärke thätig, wie die poetische, und wirkte in langbewährten, dem Volke verständlichen und seine Seele zurückspiegelnden Formen. Es ist zu beachten, daß die

besten geistlichen Gedichte dieser Zeit auf allbekannte Choralmelodien eingerichtet sind. Der Orgelklang kirchlich-künstlerischer Empfindung erfüllte das Innere des schaffenden Dichters und ist an dem Geschöpf haften geblieben. Er fließt unter und zwischen den Wort- und Gedankenreihen hin, ihnen Wärme und Leben, Charakter und Farbe gebend.

Wie bei den strophischen Dichtungen, so muß man auch bei den madrigalischen mit diesem Elemente rechnen. Die sogenannten Cantatentexte werden von den Litteraturforschern meist mit äußerster Geringschätzung behandelt. Nur Wilhelm Scherer macht hier eine Ausnahme[1]), doch scheint es mir, als ob auch er der Sache noch nicht völlig gerecht würde. Es kann mir nicht beikommen, den Anwalt jener zahllosen Cantatenfabrikanten zu machen, welche, nachdem die Form einmal gefunden war, nichts weiter thaten, als Worte zuhauf zu bringen und in die üblichen Schemata einzutheilen. Aber nicht alle waren dieser Art, und erscheinen selbst bei den besten, bei Neumeister, Salomo Franck, Joh. Jacob Rambach, die Dichtungen an sich betrachtet vielfach gering und inhaltsleer, so ist solche abgetrennte Betrachtung eben nicht zuläßig. Sie fordern die Musik als Ergänzung, sind auf sie eingerichtet und gewinnen durch sie das gewollte schöne Leben. Bei Neumeister, der ohne eigene musikalische Bildung und zur Erfindung der madrigalischen Cantate vielleicht nur durch Zufall geführt war, kann man beobachten, wie der Genius der Musik ihn ergriff, nachdem er sich einmal in sein Gebiet gewagt hatte. Der erste, 1700 erschienene Jahrgang seiner Cantaten trifft die Stellen noch nicht, aus denen deutsche musikalische Empfindung am reichlichsten fließen konnte. Das madrigalische Wesen im Allgemeinen und die aus Recitativ-Dichtung und fester gefügten Strophen gebildete Form im Besonderen sind auch nicht deutschen, sondern italienischen Ursprungs, und sollen nicht den Ausdruck gemein-

[1]) Geschichte der Deutschen Literatur. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung 1881. S. 348 ff.

samer, sondern individueller Gefühle dienen. Die Einführung des Bibelworts und Chorals im dritten Jahrgange zeigt aber, daß er bald die richtigen Mittel gefunden hatte; hier ist in meist sinnvoller Gruppirung alles bei einander, dessen eine umfassende nationale Tonkunst bedurfte, um ihre Fülle zu entfalten. Dies ist die Form, welche sich Bach aneignete und in welcher er seine unvergänglichen Kirchencantaten schuf.

Unter Bach's Kirchencantaten befinden sich acht, welche mir aus innern und äußern Gründen als eng zusammengehörig erschienen sind, so daß ihrer aller Entstehung in eine und dieselbe Zeit zu setzen war [1]). Nach Textanfang und kirchlicher Bestimmung verzeichnet, sind es folgende:

1. Sonntag Jubilate, „Ihr werdet weinen und heulen".
2. Sonntag Cantate, „Es ist euch gut, daß ich hingehe".
3. Sonntag Rogate, „Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen".
4. Himmelfahrtsfest, „Auf Christi Himmelfahrt allein".
5. Sonntag Exaudi, „Sie werden euch in den Bann thun" (A-moll).
6. Erster Pfingsttag, „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten" (die größere der beiden Cantaten gleichen Anfangs).
7. Zweiter Pfingsttag, „Also hat Gott die Welt geliebt".
8. Dritter Pfingsttag, „Er rufet seine Schafe mit Namen" [2]).

Wie man sieht, beziehen sie sich auf acht Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, welche in ununterbrochener Reihe einander folgen. Was die Dichtungen betrifft, so sei es mir gestattet, eigene Worte zu citiren. „Aus den tief ausgefahrenen Gleisen madrigalischer Reimerei wendet sich der Dichter häufiger zur Liedstrophe zurück und baut ungewöhnlichere, anmuthige Formen.

---

[1]) J. S. Bach, II, S. 830 ff. und S. 550 ff.

[2]) Die Bach-Gesellschaft hat diese Cantaten veröffentlicht, und zwar Nr. 1 in Band XXIII als Nr. 103; Nr. 2 in Bd. XXIII, Nr. 108; Nr. 3 in Bd. XX[1], Nr. 87; Nr. 4 in Bd. XXVI, Nr. 128; Nr. 5 in Bd. XXXVII, Nr. 183; Nr. 6 in Bd. XVIII, Nr. 74; Nr. 7 in Bd. XVI, Nr. 68; Nr. 8 in Bd. XXXV, Nr. 175.

Das Bibelwort tritt öfter ein als sonst. Die Empfindung ist durchweg tiefer und reiner, als durchschnittlich in den früheren madrigalischen Cantaten, manchmal erhebt sie sich zu wirklich erbaulicher Kraft. Gern möchte man wissen, ob sich hier ein neuer Textdichter zeigt, oder ob Bach, nachdem er mit dem Durchcomponiren ganzer Kirchenlieder deutlich sein Mißbehagen an dem, wenn auch verwendbaren, so doch leeren Wortkram Picanders kundgegeben hatte, dessen Talent durch seinen ernsten Geist zu veredeln vermocht hat."

Es ist nun überflüssig geworden, Vermuthungen aufzustellen. Verfasserin der Gedichte ist Mariane von Ziegler. Im ersten Bande ihres „Versuchs in Gebundener Schreib-Art" (Leipzig, 1728) hat sie dieselben zwischen vermischten und scherzhaften und satirischen Gedichten auf Seite 243—268 veröffentlicht, und zwar genau in der Reihenfolge, wie sie oben verzeichnet sind. Hinter der ersten und zweiten Dichtung steht noch je eine religiöse Betrachtung in Alexandrinern, hinter der siebenten und achten noch je eine geistliche „Aria" von fünf Strophen. Diese Zuthaten hat Bach unberücksichtigt gelassen, und sich nur an die eigentlichen Cantaten-Texte gehalten. Außer den verzeichneten acht findet sich darin aber auch ein neunter, auf das Trinitatisfest („Es ist ein trotzig und verzagt Ding um aller Menschen Herzen"), mit einer aus vier Alexandrinern bestehenden betrachtenden Zugabe (S. 271 ff.). Auch diesen Text, ausschließlich der Zugabe, hat Bach componirt[1]). Ich habe die Composition seiner Zeit an die übrigen acht nicht angeschlossen, da mir eine genügende innere und äußere Berechtigung hierzu nicht vorhanden schien, und die Frage nach ihrer Entstehung halb offen gelassen (Bach II, S. 559). Jetzt möchte ich nicht mehr zweifeln, daß sie mit jenen auch zeitlich eng zusammengehört, so daß Bach eine ununterbrochene Reihe von Kirchencantaten von Jubilate bis Trinitatis in einem und demselben Jahre componirt hätte. Mehr als diese neun Kirchentexte finden sich überhaupt in der

---

[1]) B.-G. XXXV, Nr. 176.

Gedichtsammlung nicht; es folgen nur noch von Seite 273—282 vier Kammercantaten religiösen Charakters. Bach hat also den gesammten für seine Zwecke verwendbaren Inhalt der Gedichtsammlung rein ausgeschöpft.

Im zweiten Theil des Versuchs „In Gebundener Schreib-Art" (Leipzig 1729) sind der Texte zu Kirchencantaten mehr, nämlich für alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs, mit Ausnahme derjenigen, die schon im ersten Theile berücksichtigt worden waren. Unter den Texten der uns erhaltenen Kirchencantaten Bachs findet sich aber keiner, der aus ihnen entnommen wäre. Es ist recht wohl möglich, daß sie ihm nicht zusagten. Sie sind durchschnittlich länger als die des ersten Theils, und er durfte mit seinen Compositionen, die ja während des Gottesdienstes aufgeführt wurden, ein bestimmtes Zeitmaß nicht überschreiten[1]). Auch sind die eingestreuten Bibelstellen nicht immer für die Composition bequem geformt. Dagegen könnten noch zwei andere Texte, die Bach componirt hat, die in den beiden Sammlungen aber nicht stehen, von der Ziegler eigens auf Bach's Wunsch gedichtet sein. Ich meine die Cantaten „Ich bin ein guter Hirt" (Misericordias Domini) und „Gott fähret auf mit Jauchzen" (Himmelfahrtsfest)[2]). Sie liebt es, an die Spitze des Gedichts ein biblisches „Dictum" zu stellen, und in der Mitte abermals ein Dictum oder auch — im zweiten Theile des „Versuchs" — einen Choral zu bringen. Auf letztere Art ist der Text der Misericordias-Cantate construirt. Der Text der Himmelfahrts-Cantate aber besteht größten Theils aus einem Strophenliede, welches am Schluß der Strophen wiederholt auf dieselbe Wendung zurückkommt. Derartiges verstand gerade die Ziegler artig zu gestalten[3]), und auch die

---

[1]) Den Vorwurf zu großer Länge sah die Verfasserin selbst voraus; s. den Vorbericht zum zweiten Theil.

[2]) B.-G. XXI, Nr. 85 und X Nr. 43.

[3]) Vergl. Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede. Göttingen, 1739. S. 173 ff.

Empfindung des Gedichts ist die ihrige. Bevor dieses Gedicht beginnt, finden sich, durch Recitativ und Arie getrennt, wieder die beiden Dicta.

Die Frage ist nunmehr, was aus dem Nachweis, daß Bach die neun gedruckten Cantatentexte der Ziegler componirt hat, für die Entstehungszeit der Compositionen gefolgert werden kann. Ich habe dieselben an einem andern Orte in das Jahr 1735 gesetzt. Die Wahrnehmung, daß Bach nur die im ersten Bande der Gedichte enthaltenen Texte componirt hat, von den im zweiten Bande vereinigten aber keinen einzigen, könnte zunächst auf den Gedanken führen, Bach habe jene Texte gleich bei ihrem Erscheinen als willkommene Gabe ergriffen, sich mit ihnen aber für allemal an der Poesie der Ziegler genug gethan. Allein eine genauere Untersuchung lehrt, daß dem nicht so gewesen sein kann. Der erste Band erschien, nach Ausweis des Leipziger Meßkatalogs von 1728, zu Michaelis dieses Jahres. Für 1728 konnten also die Cantaten schon nicht mehr componirt werden. Der zweite Band erschien 1729 wiederum zu Michaelis. Im Vorbericht ist von den Cantatentexten desselben ausführlich die Rede, auch von der Möglichkeit, daß einer oder der andere einmal componirt werden könne. Dies geschieht in einer Weise, welche die Annahme, es seien die Texte des ersten Bandes bereits componirt und in den Leipziger Kirchen aufgeführt worden, völlig ausschließt. Solches hätte unter den herrschenden Umständen nur in ebendemselben Jahre 1729 geschehen sein können, und es ist undenkbar, daß die Verfasserin es unerwähnt gelassen hätte, zumal wenn Bach der Componist gewesen wäre. Grade dies hätte für sie die mächtigste Anregung sein müssen, neue Cantaten zu dichten, während sie doch nur den Beifall, welchen ihr ein vornehmer Freund (wahrscheinlich der Minister von Manteuffel) nach Lesung der früheren Cantaten gezollt habe, als den Grund angibt. Somit kann also auch das Jahr 1729 die Entstehungszeit der Compositionen nicht sein, und wäre frühestens das Jahr 1730 als solche anzunehmen. Hier aber

treten die an einem andern Orte angeführten Gründe, welche zur Annahme des Jahres 1735 veranlaßten, wieder in volle Gültigkeit. Es dient also der Nachweis der Quelle, welcher die Dichtungen der betreffenden Bach'schen Compositionen entnommen sind, nur zur Bestätigung jener früheren Annahme, indem der gesammte Zeitraum vor 1730 nunmehr aufs bestimmteste außer Frage gestellt wird.

Die Gestalt, in welcher die Texte gedruckt sind, stimmt mit derjenigen, welche sie in Bach's Compositionen zeigen, nicht immer ganz überein. Manche Abweichungen sind von keiner Bedeutung: Bach wird sich an einigen Stellen verlesen oder verschrieben oder beim Componiren die gelesenen Worte nicht mehr scharf in der Erinnerung gehabt haben[1]). Andere haben größere Wichtigkeit. Unter ihnen sind vor Allem diejenigen zu nennen, welche aus stilistischen Verbesserungen entstanden sind. Sie können von Bach nicht herrühren, der in solchen Dingen nicht allzu wählerisch war, sondern müssen auf die Dichterin zurückgeführt werden. Sie betreffen zunächst unrichtige Constructionen, bildliche Ausdrücke mit unpassenden Zeit- oder Beiwörtern und andere auf schielender Anschauung beruhende Sprachsünden. Bach hätte sicher kein Bedenken getragen, den Vers „Weicht ihr Sorgen! Flieht ihr Klagen!" in Musik zu setzen. Der geschulte Stilist mußte sich sagen, daß die „Klagen" in dem hier herrschenden Sinne nicht „fliehen" können, und setzte statt dessen lieber „Weicht ihr Sorgen, Trauer, Klagen!"

[1]) Einige Worte sind auch von den Herausgebern nicht richtig entziffert. In der Himmelfahrts-Cantate steht am Schlusse der Baß-Arie, ehe sie ins Recitativ übergeht (B.G. XXVI, S. 177) in Bach's Autograph: „Ist er gleich mir genommen": in der zweiten Arie der Cantate für Jubilate ist zu lesen: „Erholet euch, betrübte Sinnen"; in der zweiten Arie der ersten Pfingstcantate lies statt „Dem Dreieingen" „Den Deinigen" (die gedruckte Gedichtsammlung hat „Seinigen"). Im ersten Recitativ der Jubilate-Musik muß es heißen: „das Liebste"; Bach's Autograph hat hier eine Abbreviatur: und in der ersten Arie der ersten Pfingstcantate lese man: „Denn wer dich sucht"; in der handschriftlichen Vorlage ist die Stelle, wo das Wort gestanden hat, weggerissen.

In der Rogate-Cantate steht einmal gedruckt: „O Wort, das Geist und Herz erschreckt.“ Gottschedisch pedantisch ist später „Herz“ in „Seel“ geändert. Die Cantate zum zweiten Pfingsttage enthält jene nach ihrer ersten Veröffentlichung schnell in weitesten Kreisen beliebt gewordene Arie „Mein gläubiges Herze“. In der gedruckten Fassung lautet der Text: „Getröstetes Herze, Frohlocke und scherze, Dein Jesus ist da. Weg, Kummer und Plagen, Ich will euch nur sagen: Mein Jesus ist nah.“ Ich stelle die componirte Fassung vollständig gegenüber: „Mein gläubiges Herze, Frohlocke, sing', scherze, Dein Jesus ist da. Weg Jammer, weg Klagen, Ich will euch nur sagen: Mein Jesus ist nah.“ In der vierten Zeile ist wieder eine falsche Zusammenstellung zweier im Wesen verschiedener Hauptwörter ausgemerzt. Die Aenderung der ersten Zeile bewirkt einen folgerichtigern Anschluß an den vorhergehenden Chortext. Die Aenderung der zweiten Zeile erhöht die Lebendigkeit der Anschauung. Verbesserungen in der Art der beiden letzteren kommen noch an vielen Stellen vor. Die zweite Arie der dritten Pfingstcantate hat eine vollständige Umgestaltung erfahren; keine Zeile ist unverändert geblieben; die gesammte Anschauung ist einheitlicher geworden, lebendiger ausgeprägt, der Ausdruck gewählter und durch deutlichere Bezugnahme auf Biblisches erhabener, das Ganze aus einer poetischen Stümperei zu einem recht schönen geistlichen Gedichte gemacht worden. Auch aus diesen Dingen geht hervor, daß die Dichtungen nicht gleich nach ihrem Erscheinen, also 1729, componirt sein können. Denn die Aenderungen können nicht eher vorgenommen sein, als nachdem die Ziegler von Neuem und in schulmäßiger Weise angefangen hatte, sich mit der Dichtkunst zu beschäftigen. Das geschah erst nach ihrem Eintritt in die Deutsche Gesellschaft, und dieser fand am Ende des Jahres 1731 statt.

Außer der Anwendung strengerer Logik in der Satzverbindung und größerer Anschaulichkeit gehört auch die Beseitigung nichtssagender Flickwörter, banaler Phrasen und das Zusammendrängen zu breit gerathener Sätze in die Rubrik der stilistischen Ver-

besserungen. In den Recitativen wird gesucht, größere Mannigfaltigkeit durch den Wechsel langer und kurzer Zeilen herzustellen. Es werden aber die Recitative auch häufig gekürzt, und hier könnte man schon einen Wink des Componisten als Motiv vermuthen[1]). In der Rogate-Cantate ist nach der ersten Arie ein kurzes Recitativ ganz neu eingeschoben. Dadurch wird die Wirkung des nachfolgenden Dictum bedeutend erhöht, freilich mehr die poetische, als die rein musikalische, und es mag daher sein, daß auf diesen Einfall die Dichterin aus sich selbst gerieth. Ebenso wird sie wohl aus eigener Bewegung dazu gekommen sein, dem zweiten Recitativ der Trinitatis-Cantate nachträglich einen Bibelspruch anzuhängen, so daß nun auch in diesem Texte zwei Bibelsprüche zu finden sind. Sicher aber ist die Mitwirkung des Componisten bei einer Aenderung in der Himmelfahrts-Cantate anzunehmen. Hier findet sich das Seltsame in der Composition, daß eine Arie ins Recitativ verläuft und mit diesem der Gesang endet, während die Instrumente durch Wiederholung des Arien-Ritornells wenigstens für eine nothdürftige Abrundung der Form sorgen. Der gedruckte Text gab zu dieser Seltsamkeit keine Veranlassung: hier schließt die Arie in sich ab, und das folgende Recitativ beginnt mit einem neuen Gedankengange. Die ungeschickte Ausdrucksweise der letzten Zeilen der Arie sollte später verbessert werden. Nun aber gerieth die Dichterin, beliebtermaßen einem Bibelspruch folgend, in einen Gedankengang, der die Trennung zwischen Arie und Recitativ aufhob und unmittelbar aus jener in dieses hinüberleitet. Nach der bei Cantatendichtungen jener Zeit gültigen Technik ist dies über-

[1]) Im Recitativ der Cantate zum 2. Pfingsttage ist in Folge einer solchen Kürzung ein ganz unverständlicher Satz in die Composition hineingerathen, nämlich: „Was mich getrost und freudig macht, daß mich mein Jesus nicht vergessen." Die Vergleichung mit der älteren Fassung ergibt, daß es heißen muß: „Was mich getrost und freudig macht, ist, daß mich Jesus nicht vergessen." — Einmal, im zweiten Recitativ der Himmelfahrtsmusik, findet sich auch eine Verlängerung von zwei Zeilen. Sie geschah offenbar, um den in der folgenden Arie eintretenden Gedanken besser zu vermitteln.

haupt gar keine zulässige Form, und die Ziegler muß das selbst recht wohl gewußt haben. Es ist also nicht denkbar, daß sie sich nicht mit dem Componisten zuvor darüber beredet haben sollte, ob diese Anomalie musikalisch möglich sei.

Ueberhaupt aber würde eine zum Zwecke der Composition vorgenommene Umarbeitung gedruckt vorliegender Gedichte einen lebhaften Verkehr und Gedankenaustausch zwischen einer so musikalischen Dichterin und dem Componisten als geboten erscheinen lassen, wenn sich ein solcher unter den gegebenen Umständen nicht ohnehin von selbst verstände. Wenn oben eine Aeußerung der Frau von Ziegler über die geringe Werthschätzung der Musiker innerhalb der Leipziger Gesellschaft mit ihren eigenen Worten angeführt wurde, so geschah es, weil sie genau mit dem übereinstimmt, was wir von Bach's Erfahrungen in Leipzig, zum Theil durch dessen eigene Worte, wissen. Da die Ziegler wohl die einzige war, welche ihrer Zeit in Leipzig ein musikalisches Haus machte, so darf als sicher angenommen werden, daß Bach ihre Bekanntschaft bald nach seiner Uebersiedlung dorthin gemacht hat. Sicherlich hat er sich schon in den zwanziger Jahren an ihren häuslichen Concerten betheiligt. Es wird nicht ohne Beziehung sein, daß in der poetischen Schilderung einer Gartenmusik, welche sich im zweiten Bande der Gedichte findet, nach Anhörung einer Ouverture sein Name ausdrücklich genannt wird. Mit Gottsched war Bach im Herbst 1727 in persönliche Berührung gekommen, als jener für die Trauerfeierlichkeit zu Ehren der verstorbenen Königin Christiane Eberhardine eine Ode gedichtet hatte, welche Bach componirte. Um 1736 bestimmte Bach auf Gottsched's Ansuchen zum Musiklehrer der Frau desselben seinen Lieblingsschüler Krebs. Der Gottschedianer Birnbaum, ein Mitglied der deutschen Rednergesellschaft, war sein ergebener Freund, T. L. Pitschel sein Bewunderer[1]). Aus all

[1]) Zu Gottsched's Anhängern gehörte auch J. A. Scheibe. Es geriethen also um Bach's willen zwei Gottschedianer in Streit. Der Meister der Schule bemühte sich, wie er zu thun pflegte, es mit keinem von beiden zu

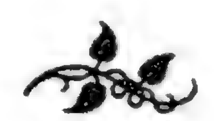
diesem ergibt sich, daß Bach zu dem Gottsched'schen Kreise, dem gewissermaßen ja auch Frau von Ziegler angehörte, mancherlei Beziehungen unterhielt, und die Vermuthung ist begründet, daß er eben durch die Ziegler in ihn hineinkam. Wir wissen auch, daß er mit einem Mitgliede der Familie Romanus freundschaftlichen Verkehr pflog[1]). Daß er die Cantatendichtungen der Ziegler componirte, muß indessen noch eine besondere Veranlassung gehabt haben. Es ist nicht anzunehmen, daß dieselben bei ihrer Veröffentlichung seinem Blick entgangen wären. Hätte er sich nur durch ihren inneren Werth bewogen gefunden, sie in Musik zu setzen, so hätte er wohl nicht so lange damit gewartet. Welches aber die Veranlassung gewesen sein mag, liegt einstweilen ganz im Dunkeln. Immerhin ist so viel ersichtlich, daß er mit besonderem Interesse an die Arbeit gegangen ist. Es ergibt sich schon daraus, daß er sämmtliche Dichtungen der Sammlung von 1728 in einem und demselben Jahre, also unmittelbar hintereinander, in Musik gesetzt hat. Es ergibt sich aber ebenso sehr aus dem Werth der Compositionen selbst, die fast alle als Meisterwerke höchsten Ranges bezeichnet werden dürfen.

Der kleine Lorbeer der Dichterin ist längst verwelkt, trotz aller Lobpreisungen dienstbeflissener Freunde. Um ihres selbstständigen Kunstwerthes willen würde Niemand mehr die Poesien und Schriften Marianens von Ziegler in die Hand nehmen, und die Vergessenheit wäre verdient, in die sie zurückgesunken ist. Aber indem Bach sich durch sie zu einer Reihe seiner herrlichsten Schöpfungen anregen ließ, hat er ihr gestattet, an seiner Unsterblichkeit Theil zu nehmen.

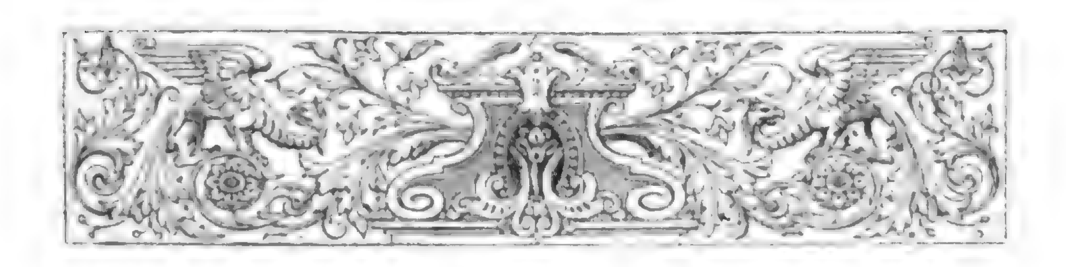
---

verderben. Scheibe's Critischer Musikus wird in den Beyträgen zur critischen Historie &c. Bd. VI, S. 453 ff. sehr wohlwollend recensirt; doch wird es zugleich abgelehnt, auf den Gegenstand des Birnbaum-Scheibe'schen Streites einzugehen.

[1]) Bach II, S. 955, Z. 1 und 2.



„Paris und Helena."



I.

Der Inhalt der Oper Paride ed Elena, welche Ranieri de' Calsabigi dichtete und Gluck 1770 componirte, ist folgender.

Helena herrscht als Königin in Sparta; sie ist unvermählt, hat aber auf Wunsch ihres Vaters Tyndareos dem Menelaos ihre Hand zugesagt. Paris, welcher im Schönheitsstreite der drei Göttinnen der Venus den Preis zuerkannt hatte, ist an der spartanischen Küste gelandet, um zur Belohnung für seinen Urtheilsspruch das schönste griechische Weib zu gewinnen. Schon die Beschreibung der Helena hat ihn mit Verlangen nach ihr erfüllt; da er sich unter dem Schutze der Liebesgöttin weiß, zweifelt er auch nicht an dem Gelingen des Unternehmens. Doch hält er es für räthlich, nicht sofort als Werber aufzutreten, sondern als Grund seines Kommens die durch den Ruf der Schönheit Helena's erweckte Neugier vorzugeben. Die erste Begegnung zeigt ihm, daß der Ruf noch zu wenig gesagt hat, und steigert seine Leidenschaft. Auch Helena ist durch den Anblick des schönen Jünglings bewegt, doch sträuben sich ihre spartanische Jungfräulichkeit und der Stolz der Königin, dieser Empfindung nachzugeben. Paris wird gastlich aufgenommen, seiner Siegeszuversicht aber mit kühler Zurückhaltung und unverhohlenem Spott begegnet. Um den Gast zu ehren, läßt sodann die Königin Festspiele veranstalten, bei welchen Paris an

ihrer Seite sitzt und die Kampfpreise austheilt. Der rauhe Gesang der Spartaner gibt Veranlassung, den Paris um ein Lied nach süßer asiatischer Weise zu ersuchen. Paris singt von zwei schönen schwarzen Augen; es wird bald offenbar, daß er sich persönlich an Helena wendet. Seine Leidenschaft reißt ihn fort, Helena gebietet ihm Schweigen, er sinkt in Ohnmacht, und in der nun folgenden Verwirrung tritt auch der Königin Liebe klar zu Tage. Als ihm die Besinnung wiedergekehrt ist, erklärt er ihr seine Liebe unumwunden; Helena weist dieselbe schroff zurück. Paris wiederholt seinen Antrag brieflich, erfährt aber als Antwort eine strenge moralische Zurechtsetzung, erhält die Erklärung, daß sie einem Andern ihre Hand versprochen habe, und den Befehl, abzureisen. Die Umstände fügen es, daß ihm dieser Brief im Beisein Helena's übergeben wird. Ein leidenschaftliches Zwiegespräch folgt, in welchem Paris Helena's innersten Seelenzustand erkennt. Zum Schein rüstet er sich zur Abfahrt; ein letztes Zusammentreffen entreißt ihr das Geständniß. In den Wolken erscheint Pallas Athene und prophezeit unabwendbares Leid und den Untergang Trojas als der Liebe Ende. Das Paar getröstet sich der Zuversicht, daß der Liebesgott sein Schutz sein werde, und die Schiffsmannschaft lichtet die Anker zur Fahrt nach Troja.

Nur zwei Personen tragen die Handlung. Der Gott Amor, welcher unter dem Namen Erasto als Vertrauter der Helena eingeführt ist, hat als Allegorie ebensowenig dramatische Bedeutung, wie in Orfeo ed Euridice. Chöre der Trojaner und Spartaner bilden die Staffage.

Von jeher hat man diese Dichtung mit Befremden betrachtet. Bei Orfeo und Alceste mögen einzelne Ausführungen Bedenken erregen; unstreitbar sind die betreffenden Sagen in ihrem Wesen erfaßt und im Ganzen angemessen gestaltet. Die Entführung der Helena durch Paris aber hat ihre Bedeutung weit mehr nur als Glied einer Kette von einander bedingenden Begebenheiten. Das Ereigniß, obwohl zur dramatischen Be-

handlung durchaus geeignet, schürzt doch nur den Knoten, der im trojanischen Kriege seine Lösung findet. Allein hingestellt, macht es, selbst bei Milderung einiger Umstände, den Eindruck einer ungelösten Dissonanz. Calsabigi war ein viel zu gründlicher Kenner des classischen Alterthums und ein viel zu feiner Aesthetiker, als daß ihm dieser Uebelstand hätte verborgen bleiben können. So weit es ihm seine Natur und die Anschauungen seiner Nation und Zeit gestatteten, arbeitete er sogar selbst nach antiken Mustern. Bei der Alceste hat man auch nicht versäumt, die Euripideische Tragödie zum Vergleich herbeizuziehen. Paride ed Elena läßt eine Vergleichung mit der „Helena" des Euripides nicht zu, da diese Dichtung nicht die Entführung der Helena zum Gegenstande hat, sondern ihre Wiedergewinnung nach dem trojanischen Kriege. Calsabigi's Operntext scheint aber Allen einen so gänzlich unantiken Eindruck gemacht zu haben, daß Niemand sich die Mühe gegeben hat, noch weiter ernstlich nachzusehen, ob Calsabigi nicht auch hier nach einem antiken Vorbilde gearbeitet habe, und sich aus dessen Beschaffenheit die Eigenthümlichkeit seiner Dichtung erklären lasse. Nur Otto Jahn wirft gelegentlich einmal die Bemerkung hin, die Entführung der Helena sei etwa im Sinn einer ovidischen Heroide aufgefaßt (Mozart II[1], 236). Er ist aber dem Gedanken nicht weiter nachgegangen und hat ihn später, wie es scheint, ganz fallen lassen.

Calsabigi gab 1793 in Neapel eine zweibändige Sammlung seiner Schriften heraus: Poesie e Prose Diverse. Sie enthält die Musikdramen Orfeo ed Euridice, Alceste, Paride ed Elena, Ipermestra o Le Danaidi, Elvira, Elfrida; außerdem einen Brief an den auch als Operndichter bekannten Grafen Alessandro Pepoli „beim Uebersenden der Tragödie Elfrida". Dieser kaum beachtete Brief ist gleichwohl bedeutungsvoller für die Erkenntniß der poetischen Grundsätze Calsabigi's, als dessen bekanntere Dissertation über die Werke Metastasio's. Es findet sich darin eine Stelle, an welcher der Schreiber bemerkt, in

Betreff des tragisch-lyrischen Stiles (er meint das Musikdrama) habe er eine besondere Ansicht. Derselbe müsse dem Stile der Elegie ähnlich sein. „In der Tragödie gibt es oft zu jammern, oft jammert auch die Elegie,

Flebilis indignos, Elegeia, solve capillos.

Sie liebelt und schäkert, und mit Munterkeit, Lust und Natürlichkeit; sie wird warm in der Empfindung, erhaben im höchsten Feuer der Leidenschaften; sie berührt auch, wo es paßt, das Heroische. Alles dies kann man an Tibull, Properz und Ovid beobachten." Die Mannigfaltigkeit und Mischung der Stilarten scheint ihm auch für den Text eines Musikdramas am geeignetsten, je nach Maßgabe der Charaktere, der Rollen, der Affecte u. s. w. (S. 165 f.). In keiner Dichtung nun ist er beflissener gewesen, seinen Grundsatz zur Ausführung zu bringen, als in Paride ed Elena. Dieser Text ist im Wesentlichen nichts Anderes, als die einfache Dramatisirung zweier altrömischer Elegien.

In den Epistolae des Ovid findet sich als fünfzehnter ein Brief des Paris an Helena, und als sechzehnter Helena's Erwiderung. Beide Dichtungen stammen wohl nicht von Ovid selber, sondern von einem durch Ovid angeregten Dichter der augusteischen Zeit. Vielleicht ist auch der Brief der Helena zuerst allein dagewesen, und der des Paris später demselben angepaßt. Das sind kritische Fragen, die uns hier nicht kümmern. Das auf eine dramatische Wechselbeziehung zwischen Paris und Helena gegründete Elegien-Paar liegt vor, und es ist die Quelle des Calsabigi'schen Operntextes geworden.

Sucht man nach dem Grundmotive des Textes, so ergibt sich als solches der Gegensatz zwischen zwei Persönlichkeiten, deren Charakter durch die Nationalität, der sie angehören, bestimmt erscheint. Paris ist der reiche, üppige, genußsüchtige Asiat, Helena die unverbildete, in einfachen und strengen Sitten erzogene Griechin. Die altgriechische Zeit kannte diesen Gegensatz nicht. Die Männer, welchen ein Hektor zugehörte, waren

keine Weichlinge. Auch findet sich nirgendwo eine Aeußerung, die gestattete, die Helena so zu zeichnen, wie es Calsabigi gethan hat. Was die Dichter an ihr hervorheben, ist vor Allem ihre allmächtige Schönheit; durch diese wird sie zu einem Gegenstande der Ehrfurcht, wie denn auch keiner der Trojaner selbst während des Krieges ihr ein böses Wort sagt. Ihr Charakter aber ist nicht sowohl stolz und herb, als bestimmbar und schwankend: schnell von Paris bethört bereut sie doch bald ihren Fehltritt, als sie das Unglück sieht, das sie angerichtet hat, und sehnt sich nach Griechenland und dem Menelaos zurück; wenigstens in Homer's Darstellung. Jener Gegensatz ist vielmehr der Anschauung der Römer entsprungen, welche die Asiaten als schwelgerisch und prahlerisch, als eine gens tumidior atque jactantior kennen gelernt hatten. In den Ovidischen Elegien bildet es geradezu das Hauptmotiv, daß Paris in der Helena jenes einfache unverdorbene Wesen, und daß Helena es selbst in sich überwindet. Immer von Neuem kommt sie darauf zurück. Zuerst, als sie ihn streng zurückweist:

Rustica sim sane, dum non oblita pudoris.

Hernach, schon gewährender:

Sum rudis ad Veneris furtum.

Endlich, nur vor dem letzten Schritt noch zurückscheuend:

Vi mea rusticitas excutienda fuit.

Ebenso läßt sich Paris vernehmen:

A! nimium simplex Helene, ne rustica dicam.

Dem raffinirten Genußmenschen scheint die Sittenstrenge einfältig, bäurisch. Die Aufgabe des Dramatikers war nun, zu entwickeln, wie der Widerstreit derartig verschiedener Charaktere sich löst. Auch hierin ist Calsabigi überall dem römischen Dichter gefolgt.

Als Paris zum ersten Male von Helena empfangen wird, gibt er sofort sein Verlangen nach ihr in ziemlich unverhohlener Weise kund. Die Königin wird durch sein selbstgewisses und liebesicheres Auftreten gereizt. Sie macht ihm bemerklich,

daß Sparta nicht Troja sei, und ergeht sich dann in spöttischen Hinweisen auf die fernen Schönen, die nach ihm seufzen und seine Rückkunft ersehnen. Marx in seinem geschichtlich mangelhaften, aber durch gute ästhetische Bemerkungen werthvollen Buche „Gluck und die Oper" hat diesen etwas unfeinen Zug wohl bemerkt. Er sagt: „Die Haltung Helena's dürfte man mit der eines edlen und gescheuten, aber noch nicht abgeschliffenen, unter den Schutz der gesellschaftlichen Formen gestellten Fräuleins vom Lande vergleichen" (I, 417). Das Verhältniß Calsabigi's zu Ovid hat er nicht geahnt und überhaupt dem Dichter an sich so wenig Aufmerksamkeit zugewandt, daß ihm selbst die Sammlung seiner Werke unbekannt geblieben ist. Aber Calsabigi hat hier nur die Skizze seines altrömischen Vorgängers ausgeführt. Paris erzählt in dem an Helena gerichteten Briefe, er habe sie oftmals angeseufzt; ihr sei sein Zustand auch nicht entgangen, aber sie, die Muthwillige (lasciva), habe das Lachen nicht zurückgehalten. Wie er sich hier dessen bewußt zeigt, daß er ihr zum Spotte gedient habe, so läßt ihn auch Calsabigi bei Seite zum Erasto sagen: Mi deride. Durch die Dreistigkeit seines Auftretens geärgert, raunt Helena ihrem Vertrauten zu: Senti: costui non ha rossor. Und ganz so gesteht sie bei Ovid:

Saepe vel exiguo, vel nullo murmure dixi:
‚Nil pudet hunc‘.

Auch der Inhalt ihres aus drei Strophen bestehenden Spottgesanges ist bei Ovid angedeutet. Namhaft gemacht als eine von Paris verlassene Geliebte wird hier allerdings nur Oenone. Helena sagt aber, sie habe sich nach den früheren Erlebnissen des Paris erkundigt, und etwas derart wird auch Calsabigi gemeint haben, wenn Erasto dem Prinzen bemerkt: Ti conosco. Und vollständig ist die dritte Strophe entwickelt aus dem Verse:

Certus in hospitibus non est amor. Errat ut ipsi.

Die mit großer Kenntniß des weiblichen Herzens erfundene und sehr gewandt entwickelte Epistola der Helena offenbart

übrigens deutlich genug, daß sie von Anfang an für den Fremdling eingenommen war. Ich habe oben schon bemerkt, daß auch Calsabigi von dieser Aufführung ausgeht. Che sembiante! sagt Helena für sich, als ihr Paris gegenübertritt, und Come accorto lusinga! nach seiner galanten Anrede. Diesem entsprechen in der Elegie die Worte:

Est quoque, confiteor, facies tibi rara;

allenfalls auch noch:

His ego blanditiis, si peccatura fuissem,
Flecterer.

Eine zweite Station in der psychologischen Entwicklung des Operngedichtes bezeichnet das Lied, welches Paris auf Helena's Aufforderung singt. Bei Ovid schreibt er, er habe oft, wenn er mit ihr und Menelaos zusammen gewesen sei, irgend eine fremde Liebesgeschichte erzählt, die Erzählung aber so eingerichtet, daß sie auf ihn und Helena paßte. Und bald hernach wiederum, er habe alte Liebeslieder gesungen. Helena gesteht in ihrer Erwiderung, daß sie diese Andeutungen auch wohl verstanden habe. Ebenso läßt Calsabigi sie schon nach der ersten Strophe leise sagen:

Che ascolto! Ah, me ne avveddi,
M' ama l'audace; e al primo
Favorevol momento
A suoi folli pensieri ei s'abbandona!

Die Situationen sind nur durch die verschiedene Art der Herbeiführung verschieden; in der Elegie singt Paris beim Gelag, in der Oper nach den Kampfspielen der Spartaner. Calsabigi's Nachahmung wird indessen auch noch durch einen anderen Umstand offenbar. In einem Kunstwerke, das sich durchaus des Gesanges anstatt der Rede bedient, muß es unzulässig erscheinen, das Mittel des Gesanges in der Absicht vorübergehend einzuführen, daß derselbe im Gegensatz zu allem Uebrigen als solcher aufgefaßt werde. Die italienische Oper ist insofern gebundener, als die französische und deutsche, welche aus dem

Schauspiel mit untermischtem Gesang hervorgegangen sind und, wenn auch der Gesang darin mehr und mehr die Oberhand gewonnen hat, doch zu keiner Zeit des gesprochenen Dialoges ganz entbehren. Hier kann immer noch ein Lied wirklich als Lied wirken, und wenn Weber selbst in der durchcomponirten Euryanthe sich die Einführung desselben erlaubte, so lassen wir uns dies mit Rücksicht auf die Grundform der deutschen Oper endlich auch gefallen. In der italienischen Oper hat das Verfahren eigentlich keinen Sinn; es zwingt uns, um die beabsichtigte Wirkung empfinden zu können, die Illusion aufzugeben, welche der Oper als Ganzem zur Voraussetzung dient. Man kann sich dieser Erwägung gegenüber auf die Canzonetta in Mozart's Don Giovanni berufen; Thatsache bleibt doch immer, daß Derartiges äußerst selten vorkommt. Calsabigi selbst ist im Orfeo der Schwierigkeit ausgewichen, soweit es bei der Beschaffenheit der Lage irgend möglich war. Nicht eigentlich die Macht der Musik ist es hier, welche die Furien des Tartarus bezwingt, sondern der Schmerz und die rührende Bitte des vereinsamten Gatten. Ebenso hat Rinuccini die Sage behandelt; andere italienische Librettisten waren freilich nicht so feinfühlig. Jedenfalls darf man bestimmt annehmen, daß Calsabigi auf den Gedanken, den Vortrag eines Liedes als dramatisches Motiv zu benutzen, nicht gekommen wäre, hätte ihm sein Vorbild denselben nicht dargeboten.

Diejenige Scene der Oper, in welcher die Nachbildung wohl am greifbarsten zu Tage tritt, ist die erste des vierten Actes. Hier wird dieselbe Form angewandt, in welcher der Elegiendichter das Ereigniß dargestellt hatte. Paris schreibt einen Brief, und Helena antwortet. Wir erfahren den Hauptinhalt der Correspondenz; er erweist sich großen Theils als fast wörtliche Uebersetzung aus dem lateinischen Urbilde. Paris schreibt: Mi guida Venere al gran disegno — Namque ego divino monitu advehor; A me promessa in premio sei — Praemia magna quidem, sed non indebita posco; Regno, virtù, tesori pos-

posi a te — Praeposui regnis ego te; E questo povero lido, orrido suolo indegno delle bellezze tue — Parca sed est Sparte, tu cultu divite digna, Ad talem formam non facit iste locus; O meco alla patria verrai, o qui sepolto esule io resterò — Aut ego Sigeos repetam te conjuge portus, Aut hic Taenaria contegar exul humo. Was Helena darauf bei Calsabigi und Ovid antwortet, setze ich nicht hierher; man vergleiche den Anfang ihrer Elegie mit dem, was der italienische Dichter sie schreiben läßt, und wird dasselbe Verhältniß finden. Zwischen dem Lesen des empfangenen Briefes und dem Niederschreiben ihrer Antwort hält Helena in der Oper folgendes Selbstgespräch: „Der Verwegene! Meine Strenge, meine Zurückweisung genügt nicht, seinen Ungestüm zu bändigen! Nicht zufrieden, sich mir zu entdecken, fügt er in einem Briefe meiner Ehre noch schwerere Kränkungen hinzu!" (Liest.) „Der Zorn macht mich rasend! Zu Boden mit dir, verruchter Brief, und sei Verachtung seine Antwort!" (Im Begriffe, den Brief zu Boden zu werfen, zögert sie wieder.) „Doch könnte nicht der Freche zu seinen Gunsten mein Verhalten deuten? O, wenn er des ausdrücklichen Verbots zu spotten wagt, für solch Vergehn ist Schweigen zu geringe Strafe!" (Liest.) „Nein, ich darf nicht länger schweigen. Allzu nah droht die Gefahr. Antworten soll ihm mein verletzter Stolz und ihn beschämen!" Das Alles sagt nichts weiter, als was in dem Anfangs-Distichon der Elegie enthalten ist:

Nunc oculos tua cum violarit epistola nostros,
Non rescribendi gloria visa levis.

Nur haben wir hier das einfache Resultat, während uns der dramatische Dichter den Wechsel der Seelenzustände zeigt, aus dem sich endlich das Resultat ergibt.

In der dritten Scene des vierten Acts stehen Paris und Helena sich zum dritten Male gegenüber. Er hat ihren Brief gelesen und ist außer sich, sie nach der entschlossenen Haltung, in welche sie sich gezwängt hatte, nunmehr sehr kleinlaut. Geschickt hat Calsabigi in diese Scene eine Menge von den Ge-

danken des römischen Dichters eingewoben. Paris fragt, ob sie den Menelaos liebe. Helena erwidert, sie achte in ihm den Rath und Befehl ihres Vaters. Sei es gleich nicht ihre Wahl, so werde doch Tugend, Pflicht und Nothwendigkeit die Liebe herbeiführen. Das halbe Geständniß, welches in dieser Aeußerung liegt, lautet in der römischen Dichtung:

Ut tamen optarem fieri tua Troica conjux,
Invitam sic me nec Menelaus habet.

Paris meint darauf, Menelaos, als Grieche nur an das rauhe Handwerk der Waffen gewöhnt, wisse den Werth ihrer Schönheit nicht zu schätzen, oder bemerke sie nicht einmal. Denselben Grund führt er auch bei Ovid an, sie zu bethören:

Huncine tu speras hominem sine pectore dotes
Posse satis formae, Tyndari, nosse tuae?
Falleris, ignorat. Nec si bona magna putaret,
Quae tenet, externo crederet illa viro.

„Das beleidigte Griechenland, was wird es sagen?“ wendet Helena ein;

Quid de me poterit Sparte, quid Achaia tota,
Quid gentes aliae, quid tua Troia loqui?

Paris: „O, Griechenland weiß auch, daß Schönheit und Strenge sich selten vereinigen;“

Lis est cum forma magna pudicitiae.

Helena: „Dann will ich ein leuchtendes Beispiel für das Gegentheil sein;“

Si non est ficto tristis mihi voltus in ore
Nec sedeo duris torva superciliis,
Fama tamen clara est, et adhuc sine crimine vixi.

Nun stellt ihr Paris die Mutter Leda als Muster vor. Was Helena auf dieses eigenthümliche Argument erwidert, ist die einfache Uebersetzung von v. 43—50 ihrer lateinischen Epistel. Desgleichen sind die folgenden Betheuerungen des Paris, er habe sie geliebt, ehe er sie noch gesehen, und ihre Schönheit sei viel größer als deren Ruf, nichts als Uebertragungen von v. 36,

143 und 144 des Briefes, welchen ihn der römische Dichter schreiben läßt.

Helena, allein gelassen, gesteht sich nunmehr ein, daß ihm ihr ganzes Herz gehöre, macht jedoch noch einen Versuch, sich zur Entsagung zu zwingen. Daß dieser Versuch vergeblich war, lehrt der Anfang des letzten Acts, wo sie erfährt, daß Paris verzweifelnd sich zur Abfahrt rüste. Wieder steckt der Keim der Arie, in welcher sie die Mädchen warnt, den Liebesbetheuerungen der Männer nicht zu trauen, in Ovid's Dichtung, wo es heißt:

Sed quia credulitas damno solet esse puellis,
Verbaque dicuntur vestra carere fide.

Für den leidenschaftlichen Ausbruch am Schlusse der Scene (A lui! Dunque tu ancora) hat sich dagegen Calsabigi die Sprache der Dido zum Muster genommen; man vergl. Verg. Aen. IV, 592 ff. Die mit dem Erscheinen der Pallas beginnenden Schlußscenen entsprechen insofern dem Verlauf der Ovidischen Gedichte, als in beiden auf die aus der Entführung folgenden Kämpfe hingewiesen wird. Und der Leichtsinn, mit welchem sich Paris hier über die möglichen schweren Folgen hinwegsetzt, hat bei Calsabigi sein Gegenbild in den beruhigenden Worten Amor's:

Soffrite
Che con vani clamori
Sfoghi gli sdegni suoi. S'ella è nemica,
Io vi difendo: io che per mille prove
Dò leggi a' Numi, e non la cedo a Giove.

Das Wichtigste über den Anschluß Calsabigi's an Ovid ist hiermit gesagt. Einzelne Stellen, wo er ihm, manchmal wörtlich, folgt, finden sich noch hier und da zerstreut. So in der Scene der ersten Begegnung zwischen Paris und Helena, wo sie ein überschwängliches Lob ihrer Schönheit bescheiden zurückweist:

Non est tanta mihi fiducia corporis, ut me
Maxima teste dea dona fuisse putem,

und ihm dann mit höflichem Stolze bemerkt, Asiens Reichthümer seien zwar für die Spartaner werthlos, aber um des Gebers willen nehme sie seine Geschenke gern entgegen:

Utque ea non sperno, sic acceptissima semper
Munera sunt, auctor quae pretiosa facit.

Wenn Erasto im ersten Acte dem Paris sagt, sein Aussehen und Auftreten sei nicht das eines Kriegers, sondern eines Liebhabers, und seine Rede mit den Worten schließt:

Tu Paride gentil sospira, ed ama,

so umschreibt er damit den Gedanken der Helena des Ovid:

Bella gerant fortes, tu Pari semper ama —

einen Vers, den Calsabigi, wie um die Haltung seiner ganzen Dichtung zu rechtfertigen, als Motto an die Spitze derselben gestellt hat. Will man die Sache weit treiben, so kann man endlich auch die Einführung der gymnastischen Spiele des dritten Acts auf eine Anregung des römischen Dichters zurückführen. Diese gymnastischen Uebungen, an welchen nach spartanischer Sitte Jünglinge und Jungfrauen gemeinsam sich betheiligten, spielten in Helena's Leben eine besondere Rolle. Bei einer solchen Gelegenheit hatte Theseus die Helena gesehen —

More tuae gentis nitida dum nuda palaestra
Ludis et es nudis femina mixta viris

heißt es in dem Briefe des Paris — und hatte, hingerissen von der Anmuth und Kraft ihrer Bewegungen, sie geraubt.

So tief nun Calsabigi, wie man sieht, aus der antiken Quelle geschöpft hat, so hat er doch auf eigne Erfindung nicht ganz verzichtet. Ein Geschöpf derselben ist zunächst Erasto-Amor. Dramatische Bedeutung zu haben, ist diese Figur freilich weit entfernt. Ist das Moment der Spannung in der Handlung schon an sich ein geringes, so wird es dadurch noch vermindert, daß bevor Paris die Helena gesehen hat, Erasto schon den Hörern verräth, seine Bewerbung werde glücklichen Erfolg haben. Im

Weiteren ist er dann bemüht, den Vermittler und Gelegenheitsmacher zu spielen, was gänzlich überflüssig wäre, wenn nicht die Oekonomie des Dramas es wünschenswerth machte, daß Paris und Helena nicht ununterbrochen in Action sind. Was im Uebrigen den Dichter zur Einführung dieser Figur bewogen haben mag, welche auch dem Componisten nur eine undankbare Aufgabe stellt, ist schwer zu sagen. Ein dritter Sänger, wenn er einmal nöthig erschien, hätte leichter in der Person der Aethra oder Clymene gefunden werden können, Dienerinnen der Helena, welche auch bei Ovid ins Vertrauen gezogen werden. Indessen scheint Calsabigi die abgebrauchten Rollen der vertrauten Sklavinnen und kuppelnden Ammen geflissentlich gemieden, und andererseits nach dem Vorbilde des antiken Dramas für eine Art von dii ex machina eine Vorliebe gehabt zu haben. Denn auch in Orfeo und Alceste mischen sich Götter ein, um den beabsichtigten Ausgang herbeizuführen. Jedenfalls aber hätte Amor, nachdem er sich in der zweiten Scene des fünften Acts zu erkennen gegeben hat, hernach überhaupt nicht mehr, oder doch nur als göttliche Erscheinung auftreten dürfen. Er verkehrt aber in den Schlußscenen mit Paris und Helena ganz in der früheren Weise. In diesem Punkte ist selbst der insipide Text des Mendouze, an welchen Cherubini die reizende Musik seiner Oper Anakreon verschwendet hat, der Dichtung Calsabigi's überlegen.

Die stärkste Eigenmächtigkeit, welche Calsabigi sich erlaubte, ist, daß er Helena nicht die Gattin, sondern nur die Verlobte des Menelaos sein läßt. In dem seiner Dichtung vorangeschickten Argomento entschuldigt er dies Verfahren mit der Verschiedenartigkeit der Ueberlieferungen, die in Betreff der Helenasage bestehe. Was ihn zu der Aenderung veranlaßt habe, sagt er nicht. Aber wenn sein Drama nur die Entführung der Helena enthalten und doch eines leiblich befriedigenden Abschlusses nicht entbehren sollte, war es unmöglich, Paris als Ehebrecher hinzustellen. Eine volle Sühne dieser Schuld hätte

die dramatische Gerechtigkeit gebieterisch gefordert. Es ist unbestreitbar, daß die Handlung nunmehr in einer reineren Atmosphäre vor sich geht. Auch Paris ist aus dem ausgelernten Wüstling, der sich überdies darin gefällt, mit seinen Heldenthaten und Ahnen, mit der Macht und dem Reichthum seines Hauses asiatischerweise zu prahlen, zu einem edlen, schwärmerischen, wennschon weichlichen Jüngling geworden. Von der frechen Liederlichkeit vollends, welche die Ovidischen Elegien von Anfang bis zum Ende durchzieht, ist bei Calsabigi kaum eine Spur zurückgeblieben. Unläugbar hat aber auch die Umwandlung der Helena zur Braut des Menelaos das dramatische Interesse geschwächt. Was uns jetzt geboten wird, ist eine einfache Liebesgeschichte, auf deren unschuldigen Charakter nur dadurch ein Schatten fällt, daß das Paar Paris und Helena heißt — Namen, mit denen in der Vorstellung jedes Gebildeten ganz andere Ereignisse unaustilgbar verbunden sind. Es ist interessant zu sehen, wie der Dichter selbst sich von der Vorstellung der ursprünglichen Sage nicht zu befreien vermag. Sie beherrscht ihn unbewußt und verleitet ihn zu Motivirungen und Urtheilen, welche für die Geschichte seines Paris und seiner Helena nicht passen. Wie kann Helena unter den gegebenen Umständen sagen: Seduttor ti palesi; ardisci degli uomini e de' Numi vilipender le leggi, ed i costumi? (VI, 1.) Das sind Worte, welche Calsabigi dem Ovid nachgeschrieben hat, und für dessen Paris sind sie treffend. Hier aber haben sie um so weniger Grund, als Paris am Beginn des vierten Actes noch nicht einmal weiß, daß Helena verlobt ist; er erfährt es erst jetzt durch ihren Absagebrief. Sollte dieses Verlöbniß überhaupt dramatisches Gewicht bekommen, so mußte es von Anfang an mehr in den Vordergrund gestellt werden. Der angeblich Erkorene fristet aber in dem Drama eine so schattenhafte Existenz, daß nicht einmal sein Name zum Vorschein kommt. Zweimal wird er überhaupt nur erwähnt, und beide Male heißt er nur un altro. Paris hat ganz Recht, auf obige An-

schuldigungen der Helena zu sagen: A tormentarmi mille colpe in me figura, reo mi finge e mentitor. Trotzdem begrüßt ihn bei der Abfahrt auch der wohlwollende Chor der Schiffsgenossen mit dem Zuruf: Fortunato predator, und Helena scheint von Regierungssorgen nicht schwer gedrückt zu werden, da sie ganz vergißt, daß, wenn sie, die regierende Königin, das Land verläßt, die getreuen Spartaner gänzlich herrenlos zurückbleiben. Ebenfalls eine Folge der von Calsabigi vorgenommenen Aenderung ist es, daß die Motivirung des trojanischen Krieges eine unbefriedigende bleibt. Verschweigen ließ sich natürlich das Bevorstehen dieses Ereignisses nicht. Als Grund muß nun allein der Zorn der Pallas dienen. Für den begangenen Ehebruch war der Krieg eine entsprechende Sühne; als Rache eines in seiner Eitelkeit verletzten Weibes ist er schon weniger einleuchtend.

II.

Die Untersuchung bezweckte, einstweilen nur zu zeigen, daß Paride ed Elena keine Originaldichtung ist, wie man bisher angenommen hat, sondern auf zwei erotischen Elegien der augusteischen Zeit beruht. Ihnen hat Calsabigi sich so eng angeschlossen, daß von selbständiger Erfindung außer in Nebendingen, oder solchen Hauptsachen, welche sich aus der Natur der gewählten Kunstgattung gleichsam von selbst ergaben, nicht die Rede sein kann. Bei der Untersuchung stellten sich auch allerlei dramatische Mängel heraus, denen hier gleich noch der hinzugefügt werden mag, daß die Handlung viel zu dürftig ist, um fünf Acte auszufüllen. Mit dem absoluten Maßstabe in der Hand werden wir aber zu einer richtigen Werthschätzung der Dichtung nicht gelangen. Wir müssen sie mit den Producten der vor Calsabigi wirkenden italienischen Librettisten vergleichen.

Die Helenasage ist für Operndichtungen mehrfach benutzt. Zeno und Metastasio freilich, auf die sich der Blick naturgemäß zuerst richtet, haben sich mit ihr nicht befaßt; sie liebten

überhaupt mehr die historischen Stoffe als die mythologischen. Eine Elena rapita da Teseo kam 1653 im Theater San Giovanni e Paolo zu Venedig zur Aufführung, eine Elena 1659 ebenda im Theater San Cassiano. Erstere hatte Giacomo Badoardo, letztere Nicolo Minato gedichtet; die Musik ist bei beiden von Cavalli. Einen Paride dichtete und componirte Bontempi für die Bühne zu Dresden im Jahre 1662. Ob die Libretti gleichen Titels von Bilotta (1638), Muazzo (1720), und das 1751 zu Venedig herausgekommene sich mit Helena beschäftigen, weiß ich nicht; mehrfach wurde aus den Erlebnissen des trojanischen Prinzen nur der Schönheitsstreit der Göttinnen zum Gegenstande der Bearbeitung genommen [1]). Ein berühmtes Stück war Elena rapita da Paride von Aurelio Aureli, einem der beliebtesten Librettisten seiner Zeit. Es wurde mit Musik von Domenico Freschi zuerst 1677 auf dem Theater Sant' Angelo in Venedig gegeben, später mehrfach wiederholt, und 1728, als Zeno's Stern schon im vollen Glanze leuchtete, mit neuer Musik von Albinoni zur Aufführung gebracht. Es gelangte auch nach Deutschland, wurde 1681 in Hannover gegeben [2]), und wie es scheint, 1705 in Braunschweig [3]). Um die damals übliche Behandlungsart zu erkennen, ist es daher besonders geeignet. Ein Exemplar des Originaldruckes war nicht zu erreichen. Mir liegt aber das Textbuch der hannoverschen Aufführung vor. In ihm ist der Dichter nicht genannt, auch scheint sich eine fremde Hand Ausschmückungen erlaubt zu haben. Daß es aber wirklich die Dichtung des Aureli ist, geht daraus hervor, daß man diese auch unter dem Titel: Le due rivali in amore aufgeführt hat; hieraus läßt sich auf den Inhalt sicher schließen und die Identität derselben mit der des hannoverschen Textbuches erkennen.

In der Zeit, da Paris auf dem Berge Ida als Hirt ein verborgenes Dasein führte, hatte er ein Liebesverhältniß mit der

[1]) s. Allacci, Drammaturgia, Sp. 598 f. und 911.

[2]) s. Chrysander, Händel I, 319.

[3]) Chrysander, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, I, 258.

Nymphe Oenone, die ihm einen Sohn gebar. Nachdem er den Streit der drei Göttinnen entschieden hatte, führte ihn das Geschick in die trojanische Königsburg zurück. Er wurde in seine prinzlichen Ehren wieder eingesetzt und ließ Oenone im Stich, die sich mit ihrem Kinde trauernd nach der nahen Insel Tenedos zurückzog. Paris wird vom Priamus nach Sparta geschickt, um dessen kriegsgefangene Schwester Hesione zurückzufordern. Er entführt die Helena und befindet sich mit ihr auf der Heimfahrt nach Troja. Unter diesen Voraussetzungen beginnt das Stück. In einem Prolog entbietet Juno den Neptun und Aeolus, einen Sturm zu erregen, der den frechen Räuber verderbe. Venus dagegen erklärt, die Liebenden schützen zu wollen. Das Stück selbst spielt auf Tenedos, in der Ferne übers Meer hin erblickt man die Stadt Troja. Außer Paris, Helena und Oenone kommen vor: Euristene, ein Hirt, welcher Oenone liebt; Arminoe, ein trojanischer Cavalier, welcher Paris begleitet und sich in aller Eile schon in Helena verliebt hat; Elisa, die alte Amme der Oenone, welche den Euristene begünstigt; Desbo, ein Sklave des Arminoe, die lustige Person des Dramas. Oenone, Euristene, Elisa und ein Chor von Nymphen sind am Strande beschäftigt, Angeln und Köber für den Fischfang herzurichten. Oenone weist die zärtlichen Betheuerungen des Euristene mit der Versicherung ab, daß sie dem Paris treu geblieben sei und seine Wiederkehr erhoffe. Ein plötzlicher Sturm erhebt sich, ein Schiff scheitert vor den Augen der Inselbewohner, schwimmend erreicht ein Schiffbrüchiger das Ufer. Es ist Desbo, bei dessen wohlgebildetem Antlitz sich in der Amme Elisa zärtliche Empfindungen regen. Er erzählt, daß er zur Gefolgschaft des Paris gehöre, welcher mit der geraubten Helena gegen Tenedos herangesegelt komme, und entfernt sich, da er seinen Herrn Arminoe landen sieht. Die Zurückbleibenden drücken ihre verschiedenen Empfindungen aus: Oenone ist bestürzt und empört, Euristene hoffnungsvoll, Elisa redet weise über die Unbeständigkeit der Männer. Verwandlung der Scene

in einen anmuthigen Hain am Strande. Paris und Helena mit Gefolge von trojanischen Cavalieren treten auf. Sie setzen sich ins Grüne und tauschen Liebesbetheuerungen aus, bis Arminoe kommt und meldet, daß das Meer sich beruhigt habe. Im Begriff, aufzubrechen, hören sie aus dem Walde eine klagende Stimme. Desbo springt herbei und erzählt, er habe eine schöne, in Thränen aufgelöste Nymphe dort gesehen. Dem Paris erscheint es Ritterpflicht, ihr seine Hülfe anzubieten; die Begleitung Helena's aber, welche über diese Ritterlichkeit etwas beunruhigt ist, weist er mit freundlicher Bestimmtheit zurück und läßt sie unter dem Schutze Arminoe's allein. Dieser Wackere benutzt die Gelegenheit, der Helena eine Liebeserklärung zu machen, und als sie um Hülfe rufen will, zieht er sein Schwert, um sie einzuschüchtern; Helena streckt den Arm vor, verwundet sich und wird ohnmächtig. Arminoe drückt sich verlegen bei Seite. Zu der bewußtlos daliegenden kommen Oenone und Elisa. Mitleidig sind sie beschäftigt, ihr Hülfe zu leisten. Als aber Helena zur Besinnung gekommen ist und ihnen entdeckt, wer sie sei, reißt ihr Oenone in eifersüchtiger Wuth den angelegten Verband wieder ab. In diesem Augenblicke kehrt Paris zurück, um zu seiner Bestürzung zwischen die beiden Nebenbuhlerinnen mitten hinein zu gerathen. Er faßt sich rasch und thut, als sei ihm Oenone gänzlich unbekannt; Helena aber glaubt ihm nicht und geht schmähend ab; Oenone und Elisa, nachdem sie ihm gründlich die Wahrheit gesagt haben, folgen ihr. Auf Befehl des Paris wird Helena durch Arminoe in einem halbverfallenen Königsschlosse, das sich auf Tenedos befindet, einstweilen untergebracht. Sie sinnt darauf, sich an Oenone zu rächen, und gewinnt den Arminoe durch die Vorspiegelung, daß sie ihm ihre Liebe schenken werde, wenn er die Verhaßte aus dem Wege räume. Desbo erhält von Arminoe den Auftrag, Oenone zu ermorden. Der Auftrag erscheint dem hasenherzigen Sklaven zwar bedenklich, da eine Schaar handfester Hirten stets zum Schutze der Oenone bereit sei. Indessen

beschließt er, sich einstweilen zu waffnen und geht. Die Zeit, bis er zurückkehrt, benutzen der liebende Euristene, sich von Elisa zum Ausharren ermuthigen zu lassen, und Oenone, ihrem Zorn über Paris, aber auch ihrer unentwegten Liebe zu ihm Ausdruck zu geben. Dann tritt Desbo wieder auf, mit Sturmhaube, Küraß und Hellebarde zur Vollbringung seines fürchterlichen Werkes angethan. Nachdem er sich vorsichtig vergewissert, daß Niemand zu sehen ist, renommirt er, selbst den Hercules bestehen zu wollen; indessen will er sich zur sicheren Ausführung seines Vorhabens im Palast verbergen. Als er das verfallene Gebäude betritt, stürzt etwas altes Gemäuer auf ihn herab. Vor Schreck wird er fast wahnsinnig und schreit um Hülfe. Zum Glück kann er sich bald überzeugen, daß er noch ganz und heil ist, beschließt aber, die Rüstung doch lieber wieder abzulegen und die Vollbringung seines Mordplans auf andere Weise zu versuchen.

Der zweite Act zeigt ein Wäldchen am Palast der Oenone. Paris hat den Arminoe beauftragt, Helena hierher zu führen, wo er sie erwartet. Müdigkeit überkommt ihn; er entschläft und träumt. Unter dem Klange einer feierlichen Symphonie sieht man Minerva erscheinen, welche mit Mars kämpft und ihn besiegt. Um Mars zu rächen, der für die Sache der Venus eingetreten ist, während Minerva auf Seiten der Juno steht, ergreift Amor die Fackel und entzündet Troja, welches in Flammen aufgeht. Erschreckt durch dieses Traumbild erwacht Paris; düstere Ahnungen steigen in ihm auf; doch beruhigt er sich und schläft wieder ein. Inzwischen hat Oenone einen Plan ersonnen, der ihr den ungetreuen Liebhaber zurückgewinnen soll. Sie kommt mit Euristene und einer Schaar von Hirten, die den Paris überfallen, fesseln und fortschleppen. Euristene fragt Oenone, ob er hoffen dürfe; sie vertröstet ihn auf später, wenn sie an Paris Rache genommen habe. Als sie abgegangen sind, erscheint Desbo als armenischer Händler verkleidet und ruft in gebrochenem Italienisch seine Korallen und Specereien zum

Verkauf aus; er hofft auf diese Weise sich der Oenone unbemerkter nähern zu können. Elisa kommt und lädt ihn ein, in den Palast zu treten, wo er Käufer für seine Toilettengegenstände finden werde. Allein geblieben überlegt sie, wie sie für sich ihm Einiges davon abschwindeln könne, um ihre vermeintlich noch immer anziehende Gestalt herauszuputzen. Unterdessen hat Helena die Gefangennahme des Paris erfahren, den sie in Begleitung des Arminoe im Garten treffen sollte. Arminoe, welcher glaubt, daß sie von jenem nichts mehr wissen wolle und sich an die ihm eröffneten Aussichten erinnert, kann die Aufregung, mit welcher sie jetzt auf die Scene eilt, nicht recht begreifen. Sie aber unterbricht sein verliebtes Geschwätz mit der Aufforderung, erst ihr die versprochene Rache zu gewähren. Die Rotte der Hirten schleppt Paris wieder herbei, während Helena und Arminoe sich verbergen. Man bindet ihn an einen Stein; Euristene spannt den Bogen, um ihn zu erschießen. Oenone aber fällt ihm in den Arm: sie selbst wolle Rache üben. Nun legt sich Paris aufs Bitten und gibt ihr heuchlerisch die zärtlichsten Namen, so daß Oenone ihn zum großen Verdruß des Euristene wieder losbinden läßt und die Arme öffnet, um den reuigen Liebhaber zu empfangen. Jetzt hält sich Helena nicht länger. Mit dem Ausrufe: „Warte, lose Nymphe, ich bin auch noch da!" springt sie hervor und faßt Paris am Arm, Oenone zerrt ihn am andern. „Laßt mich los!" schreit Paris; „Mir gehört er" ruft Oenone, „Mein soll er sein" Helena. „Eine nette Scene!" meint der dabei stehende Arminoe. Paris betritt nun den Weg gütlicher Verständigung: er wolle seine Gefühle theilen und sie beide ans Herz drücken. Davon wollen sie aber nichts wissen und kehren ihm voll Zorn und Verachtung den Rücken.

Elisa kommt mit Desbo. Sie thut schön mit ihm, damit er ihr von seinen Waaren schenke. Er läßt sich zum Schein bethören und gibt ihr Einiges. Als aber Euristene mit bloßem Schwert herbeistürzt, um den Paris zu tödten, den er noch

anwesend glaubt, entreißt Desbo der Elisa die Geschenke wieder und läuft davon. Elisa beruhigt Euristene und räth ihm, sich wahnsinnig zu stellen, vielleicht, daß er dadurch der Oenone Herz erweiche.

Nach einer scenischen Verwandlung sieht man den inneren Hof des Palastes der Oenone. Helena flieht herein, Paris ist hinter ihr her, um ihr den Verdacht auszureden, daß er ihr nicht mehr treu sei. Die Ungenirtheit, mit der sie sich in den Räumen der Feindin herumtreiben, soll ihnen schlecht bekommen. Arminoe bringt die Nachricht, daß hundert bewaffnete Hirten auf Oenone's Befehl den Palast umstellen, und schleunige Flucht geboten sei. Helena weigert sich trotzig, zu gehen; endlich versteht sie sich dazu: Ti seguirò, ma di lontano. Während nun Paris voraus eilt, hat Arminoe wiederum Gelegenheit, zu Helena von seiner Liebe zu reden, aber ohne einen besseren Erfolg, als zuvor, worauf sie beide sich davon machen. Desbo, welcher der Oenone seine armenischen Parfums verkaufen wollte, tritt mit ihr auf und hätte nun Gelegenheit, sie niederzustechen. Er steckt aber den gezückten Dolch wieder ein, als Elisa herzukommt, und berichtet, die Hirten hätten dem Paris jeden Ausweg abgeschnitten, der arme Euristene aber sei vor Liebe wahnsinnig geworden. Jetzt stürmt auch Euristene schon selbst herbei und veranlaßt den Desbo, seiner Gewohnheit gemäß auszureißen. Sein tolles Geschwätz vermag der Oenone zwar Mitleid, aber nicht Liebe zu entringen, und so zieht er wieder ab. Auf Befehl der Oenone wird Paris in eines ihrer Gemächer gebracht. Elisa räth ihm, Liebe zu heucheln und das Andere ihr selbst zu überlassen, so werde Alles gut endigen. Oenone erscheint mit ihrem Knaben an der Hand; sie verlangt von Paris die Ehe, da nur so die ihr geraubte Ehre wieder hergestellt werde. Paris fühlt beim Anblick seines Kindes ein menschliches Rühren, und da Oenone in Verzweiflung sich selbst und das Kind zu tödten droht, erklärt er sich für überwunden. Dieser Thatsache gegenüber weiß Euristene, der

im Palast planlos hin und her rennt und alle Augenblicke unmotivirter Weise auf der Scene erscheint, nichts weiter zu thun, als wiederum tolles Zeug zu faseln und Oenone mit sich fort zu ziehen. Kaum ist aber Paris allein geblieben, als er auch schon mit sich einig ist, es doch lieber mit Helena statt mit Oenone zu halten. Da das Mittel der fingirten Verzweiflung nicht wirken will, schlägt Elisa, die sich mit Euristene wieder zusammengefunden hat, ein neues vor. Sie hebt einen Vorhang auf und zeigt dem Staunenden einen über einem Feuer befindlichen Glasbehälter: geheimnißvolle Geister bereiteten darin einen thessalischen Zaubertrank, von ihm solle Oenone trinken, so werde sie vor Liebe zu Euristene vergehen. Hierüber ist dieser hoch erfreut, und sie gehen ab, wogegen Desbo, der sich noch immer verpflichtet fühlt, Oenone umzubringen, alsbald hinein schleicht und sich hinter dem bewußten Vorhange verbergen will. Er erblickt das Glas und glaubt, Oenone bereite darin einen Extract, um sich zu schminken. Die Anwendung solcher Toilettenkünste kommt ihm ungehörig vor, und er zertrümmert das Glas. Sofort erscheinen Schaaren von Dämonen, die ihn umringen; einige tragen den Zappelnden in die Luft und lassen ihn wieder zu Boden fallen, andere greifen ihn von Neuem und befördern ihn con varii scherzi hinter die Scene. Ein Ballet der Dämonen schließt endlich den Act.

Ein Garten mit Springbrunnen. Paris setzt Oenone gegenüber sein nichtswürdiges Heuchelspiel fort, und sie scheint ihm jetzt wirklich zu glauben. Elisa verständigt Helena über ihre Absicht, den Euristene der Oenone in die Arme zu führen, und dem Paris mit Helena zur Flucht zu verhelfen. Nur verlangt sie, was immer kommen möge, von jetzt ab alle Eifersucht zu unterdrücken. Kaum hat Helena dies versprochen, so bringt Arminoe einen Brief von Paris, in welchem er Helena formell den Abschied gibt, da das Schicksal es wolle, daß er sich mit Oenone vermähle. Helena's gute Vorsätze sind dahin. Aus dem nahen Gebüsch kriecht winselnd der Pseudo-Armenier

Desbo hervor; nach den erfahrenen Widerwärtigkeiten hat er die Lust verloren, seinen Mordplan weiter zu verfolgen und gibt den Dolch an Helena, die mit ihm das Werk der Rache an dem ungetreuen Paris vollbringen will. Arminoe hofft endlich glücklich zu sein. In einem Zimmer des Palastes belauscht Helena Paris und Oenone im Liebesgespräch und hört, daß letztere ihn zur Nacht erwartet; Elisa soll ihn führen. Als Oenone gegangen ist, bricht Helena mit dem rächenden Dolch hervor und erfährt jetzt, daß Alles nur Verstellung war. „Noch ehe der Morgen dämmert, seid ihr frei," sagt Elisa.

Daß dies Wahrheit ist, muß nun auch Arminoe erfahren, dem Desbo eiligst die Nachricht bringt, daß Paris mit Helena abfahren wolle und ihn erwarte. Von Desbo vernimmt auch Elisa, daß ihr geliebter Armenier nirgends zu finden, und Desbo selbst nicht gewillt ist, den leeren Platz in ihrem Herzen einzunehmen. Sie sagen sich endlich gegenseitig die unverbindlichsten Dinge. Da kommt Oenone und Euristene; es stellt sich heraus, daß im Dunkel der Nacht dieser an Paris' Statt zur Oenone geführt worden ist. Paris und Helena, die nun nichts mehr zu fürchten haben, erscheinen zur Schlußscene. Der geprellten Oenone bleibt nur übrig, gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Was hilft es ihr auch, wenn sie noch sagt:

Gioisca pur, chi sà
Che per me vò a morire,
Così più non avrà
Quest' alma mia martire;
Fù cruda infedeltà,
Che già mi fè languire!

Der Chor singt doch zu guter letzt:

Si canti, si godi,
Si stringhino i nodi,
Si unischin' le faci,
A le gioie, ai vezzi, e ai baci! —

Es ist nicht leicht, ein solches Stück ernsthaft zu nehmen. Mag man über den Mangel jeder sittlichen Grundlage und folglich auch jeder tieferen Empfindung, über die Abwesenheit fast aller individueller Charakterisirung, über das marionettenhafte Gebahren der Figuren, die nach der Laune des Dichters hin und her geschoben werden — mag man über das Alles auch einmal hinwegsehen wollen, diese Art, eine allbekannte Sage zu behandeln, welche in den herrlichsten antiken Dichtungen zu bedeutungsvollster Schönheit verklärt worden war, kann kaum anders als komisch oder absurd erscheinen. Vielleicht wird eingewendet, diese Elena rapita stamme aus einer Zeit des noch ungeläuterten Geschmackes und könne als Beispiel für die Operndichtung des 18. Jahrhunderts nicht gelten. Allein der Einwand wäre nur zum Theil begründet. Allerdings hat Zeno die komischen Elemente aus der Oper entfernt. Er und noch mehr Metastasio haben die Sprache veredelt, die Handlung vereinfacht und verinnerlicht, die Charaktere schärfer und folgerichtiger gezeichnet. Aber das, worauf es hier vor Allem ankommt, die Liebesintriguen, welche den einfachen Kern der Fabel überwuchern, die daraus folgenden verwirrenden Complicirungen der Handlung, die Modernisirung und Verflachung des ethischen Gehalts, Alles das findet sich bei Zeno und Metastasio in eben so reichem Maße wie bei Aureli, nur stellt es sich in vornehmerem Gewande dar.

Der Elena des Aureli gegenüber erscheint Paride ed Elena des Calsabigi — wir können beide Stücke mit einander vergleichen, obwohl ihr Inhalt nicht ganz derselbe ist — wirklich von einer classisch zu nennenden Einfachheit. Verdankt Letzterer die Schlichtheit der Handlung auch zunächst seinem römischen Vorbild, so bleibt ihm doch das doppelte Verdienst, die Brauchbarkeit der ovidischen Elegien erkannt, und nach Beseitigung des ironisch-blasirten Tones derselben das betreffende Stück der alten Sage in einer Reinheit und Gefühlswahrheit hingestellt zu haben, wie es kein Italiener vor und nach

ihm vermocht hat. Calsabigi war kein Dichter von Gottes Gnaden. Er war mehr eine anempfindende Natur, aber ein fein gebildeter Mann von tiefer ästhetischer Einsicht und ausgesprochenem Sinn für das Große und Ergreifende, was im Einfach-Menschlichen beschlossen liegt. Nichts ist daher natürlicher, als daß er einen Widerwillen gegen die üblichen Liebesintriguen der Nebenpersonen hatte, von denen er nicht mit Unrecht behauptete, sie seien nur zu dem Zwecke erfunden, damit die Sänger der Nebenrollen bei guter Laune erhalten würden. Nichts natürlicher auch, als daß er wieder seinen Blick fester auf die griechischen Mythen richtete, in denen er eine einfache Handlung mit naturwüchsiger Empfindung vereint fand.

Eine Musterung der übrigen mythologischen Dramen Calsabigi's bestätigt, was in dieser Beziehung über Paride ed Elena zu sagen war. Ueber Ipermestra meint Arteaga, Calsabigi hätte seine Kräfte zuvor besser prüfen sollen, ehe er nach Metastasio denselben Gegenstand noch einmal behandelte. Wenn aber dieses Stück gerechte Bedenken erregt, so ist es, weil gewisse Handlungen, mögen sie in sich noch so dramatisch sein, ihrer Entsetzlichkeit wegen die lebendige Bühnenbarstellung nicht vertragen. Das Uebermaß des Furchtbaren bewirkt den Umschlag ins Lächerliche, und dies dürfte bei Calsabigi's „Ipermestra" der Fall sein, wie es bei Marschner's „Vampyr" oder Kleist's „Penthesilea" geschieht. Für die grandiose Wildheit des Stückes, das sich doch in dem einfachsten dramatischen Gange entwickelt, hatte Arteaga kein Verständniß, ebensowenig für das Grundmusikalische der Gegensätze darin. Seiner Natur mußte Metastasio's unvergleichlich zahmere Behandlung, die die Schrecken des Gegenstandes außerdem durch das übliche Nebenliebesverhältniß abschwächt, allerdings besser behagen. Wie sich Alceste zu den vorgängigen Bearbeitungen desselben Stoffes verhält, hat schon vor Jahren Carl von Winterfeld (Abhandlungen II, 308 ff.) auseinandergesetzt. Ich füge hier bei, daß die Dichtung Admeto, welche Händel componirte, und

deren Verfasser bisher unbekannt war, ebenfalls von Aurelio Aureli stammt. Der ursprüngliche Titel ist: L'Antigona delusa d'Alceste, die erste Musik dazu lieferte Pietro Andrea Ziani. Mit ihr wurde das Stück zuerst 1660 im Theater S. Giovanni e Paolo zu Venedig aufgeführt und in den folgenden Jahren mehrfach wiederholt[1]). Händel's Oper kam 1727 auf dem Londoner Operntheater heraus. Die bedeutenden Kürzungen und Umstellungen, welche darin der Originaltext erfahren hat, beweisen, daß man damals das Zusammenstreichen der Dramen schon ebenso gut verstanden hat, wie heute. Bezeichnend für Händel dürfte sein, daß die komischen Partien gänzlich entfernt sind. Weiter auf den interessanten Vergleich einzugehen, ist hier nicht der Ort[2]).

Aureli dichtete auch einen Orfeo, es war sein siebenzehntes Stück; Antonio Sartorio setzte es in Musik, und im Theater S. Salvatore zu Venedig führte man es 1672 zum ersten Male auf. Wie seine Elena für die entsprechende Dichtung Calsabigi's, so bietet dieser Orfeo die wirksamste Folie für das gleichnamige Stück des jüngeren Schriftstellers. Wenn möglich, so ist der hier aufgeführte Fasching noch toller. Orpheus und Eurydice; Aristeus, ein Bruder des Orpheus; Autonoe, Tochter des Thebanerkönigs Cadmus; der Centaur Chiron; Hercules und Achilles als Schüler des Chiron; Aeskulap als zweiter Bruder des Orpheus, von Chiron in der Heilkunde unterwiesen; Erinda, die alte Amme des Aristeus, Orillo, ein junger thrakischer Hirt, Bacchus, Pluto und Thetis — dieser

---

[1]) Allacci ist unvollständig, wenn er nur von einer Wiederholung im Jahre 1669 redet. Wie ein mir vorliegender Originaldruck ausweist, fand 1670 ebenfalls eine solche statt. Dieses Jahr gibt auch Galvani richtig an in seinem 1878 erschienenen Buche I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII, S. 87. Als Beweis für die Beliebtheit der Opern Aureli's führe ich an, daß auch seine Medea in Atene (1675, Musik von Antonio Zannettini) nach Deutschland kam. Sie wurde 1688 und 1692 auf dem braunschweigischen Theater aufgeführt (s. Chrysander, Jahrbücher I, 201 und 209).

[2]) Mit Anschluß an Obiges hat sich dieser Aufgabe unterzogen Georg Ellinger in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Jahrg. 1885, S. 201 ff.

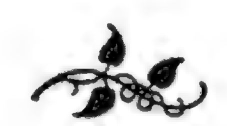
Haufen von Personen wird drei Acte hindurch in allen nur denkbaren tragischen, pathetischen, sentimentalen und burlesken Situationen durcheinander gequirlt, so daß dem Zuschauer endlich Hören und Sehen vergehen muß. Wie leicht wiegt solchen Verirrungen gegenüber die Einführung des Amor in Calsabigi's Drama, in welchem sonst nur Orpheus und Eurydice und der Chor auftreten. Wir heutzutage wollen nicht einmal mehr diese Allegorie ertragen. Aber die Größe eines Fortschritts muß man von dessen Ausgangspunkte aus messen. Kein unparteiischer Beurtheiler wird dann dem Calsabigi seine volle Anerkennung vorenthalten. Von der Zeit, in welcher er lebte, konnte er Unparteilichkeit nicht erwarten; dieselbe stand zu sehr unter dem Banne Metastasio's. Man warf ihm auch vor, er sei ein Nachahmer der Franzosen, und bis auf den heutigen Tag wird diese Behauptung dem Arteaga nachgeschrieben, die sicherlich so schief wie möglich ist. Hat Calsabigi sich an die französische Oper angelehnt, so that er es nur in der Verwendung der scenischen Mittel. Aber auch hier war er kein gedankenloser Nachahmer; die Pracht seiner scenischen Bilder entspricht nur der Bedeutsamkeit der Handlungen, die er entwickelte. Die Einfachheit und Keuschheit, welche den Gang aller seiner Dramen auszeichnet, konnte er von den Franzosen nicht lernen, sie war sein durch das Studium der Antike wohlerworbenes Eigenthum.

Calsabigi's Verhältniß zu Gluck war ein durchaus selbständiges, und Gluck hat dies unumwunden öffentlich ausgesprochen. Seiner einmal gewonnenen Ansicht über das Wesen eines guten Operntextes und die vorschlagende Bedeutung der Poesie für das Ganze — ut poesis erit musica, sagt er frei nach Horaz — ist er lebenslang treu geblieben, auch nachdem Gluck die Verbindung mit ihm gelöst und sich dem theatralisch mannigfaltigeren, aber weit weniger stilvollen Du Rollet zugewandt hatte. Es war eine der glücklichsten Fügungen, daß die beiden Männer sich begegneten. Der Sinn für das

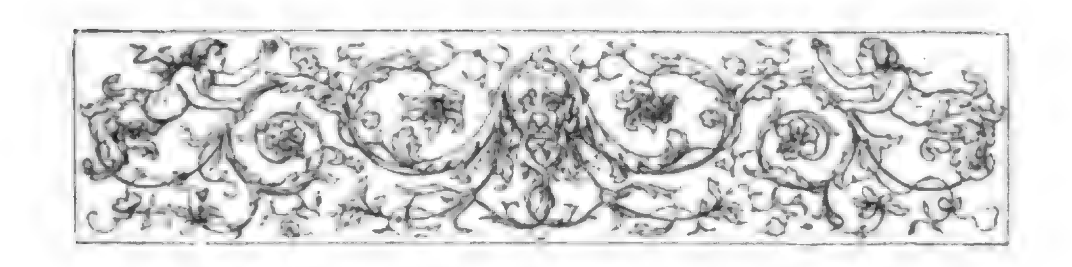
Einfach-Große war Gluck wie Händel eingeboren und wurde bei jenem durch die Berührung mit dem älteren Meister, die 1746 in London stattfand, zu entschiedenerer Bethätigung angeregt. Ueberall in Gluck's hernach geschriebenen Opern begegnen uns Züge, ja ganze Musikstücke, die ihn in voller Eigenthümlichkeit und Größe zeigen, und die er in seinen späten Meisterwerken unbedenklich wieder verwerthen konnte und verwerthet hat. Ein Ganzes in dieser Art zu schaffen vermochte er aber erst, nachdem er den gleichgesinnten Dichter gefunden hatte. Es ist ein interessanter Zufall — denn einen Zufall müssen wir es wohl nennen — daß die ersten beiden Opern Calsabigi's, Orfeo und Alceste, ihrer dichterischen Anlage nach auch Oratorien sein könnten. Sie enthalten, um die üblichen technischen Ausdrücke anzuwenden, keine Handlung, sondern eine Begebenheit; namentlich ist Alceste mit ihren breiten, stillstehenden Scenen voll von echt oratorienhaften Momenten. Marx mag Recht haben, daß die reichliche Verwendung des Chors in diesen Dramen dem Einflusse Gluck's auf Calsabigi zuzuschreiben sei, da der Musiker die Wirkung dieses Mittels besser zu schätzen wisse, als der Dichter. Der Vergleich mit Händel wird dadurch um so leichter, und der Gegensatz um so schlagender. Dort charakteristische Musik, das eigentliche Merkzeichen der Gattung des Oratoriums, hier die im engeren Sinne dramatische. Daß es der Tonkunst möglich ist, einen streng genommen undramatischen Vorgang durch ihre eigenen Mittel zu einem dramatischen zu machen, hat Gluck in diesen beiden Opern, und hernach noch einmal in der Armide, zuerst siegreich bewiesen. Gestützt auf dieses Vermögen konnte er getrost den Plan fassen, auch Dryden's Alexanderfest nach seiner Weise zu bearbeiten. Was aber Paride ed Elena betrifft, so sollte man von der Verwunderung, wie Gluck einen solchen Text habe componiren können, ablassen. Er ist ein durchaus eigenthümliches Erzeugniß berechtigter Opposition gegen die damalige Mode, eine von wahrer und einfacher Empfindung getragene Dichtung. Was

die Hauptsache ist, er bot dem Musiker Gelegenheit, sich an einer ganz neuen Aufgabe zu bewähren. In Paride ed Elena tritt uns auf dem Gebiete der Oper zum ersten Male das entgegen, was man später, allerdings in noch etwas weiterem Verstande, Localcolorit zu nennen sich gewöhnt hat. Im Oratorium hat Händel einige Male Aehnliches geboten; auf dem Theater war ein musikalischer Gegensatz, wie der zwischen den Asiaten und Spartanern, etwas Neues. Und sicherlich gehört die Ausführung desselben zu Gluck's größten künstlerischen Thaten. Jahn hat über diese Oper anfänglich ein hartes Urtheil gefällt, das er später milderte, wennschon er dabei stehen blieb, Paride ed Elena könne für Gluck's eigenthümliche Kraft nicht zeugen. Ich glaube dagegen, daß selbst die Sologesänge zum Theil zu Gluck's schönsten und bedeutendsten gehören, und keine Arie gefunden werden kann, die es derjenigen Helena's Donzelle semplici an charakteristischer Schärfe und Originalität zuvorthut.

Rousseau soll einmal gesagt haben, die Charakterisirung der Helena durch Gluck sei allerdings bewunderungswürdig, nur leide sie an einem Anachronismus. Die Strenge des spartanischen Wesens stamme erst von Lykurg her und habe den Spartanern zur Zeit des trojanischen Krieges noch nicht geeignet. Gluck's Antwort soll gewesen sein, er habe die Helena des Homer zeichnen wollen, die von Hektor geachtet sei. Ist diese Geschichte wahr, so hat er sich in einer mehr geistreichen als zutreffenden Weise aus der Affaire gezogen. Nicht die Helena des Homer, sondern die des Ovid hat er gezeichnet, und diesen Charakter gefunden und für die dramatische Musik brauchbar gemacht zu haben, ist das Verdienst seines Dichters Calsabigi.



Joseph Haydn in der Darstellung C. F. Pohl's.



In den letzten vierzig Jahren hat kein Buch auf dem Gebiete der Musikgeschichte eine gleich große Bewegung hervorgebracht wie Jahn's Mozart-Biographie. Chrysander's Werk über Händel, das alsbald sich selbständig neben Jahn's Leistung stellte, vermochte in dieser Nachbarschaft sich nur mit Mühe zu behaupten, obgleich Chrysander seinen Nebenmann an geschichtlichen Kenntnissen, an Weitblick und an schriftstellerischer Originalität um ein Bedeutendes überragt. Schule hat Keiner von Beiden gemacht. Von Chrysander war dies bei seiner sehr scharf ausgeprägten Eigenart und bei der selbstgewählten Einsamkeit, in der er arbeitet, auch weniger zu erwarten. Wohl aber hätte es bei Jahn angenommen werden können, der in seiner Eigenschaft als Universitätslehrer der Jugend nicht nur als Philolog, sondern auch als Kunstgelehrter im weitesten Umfange ein leuchtendes Vorbild sein konnte. Man sagt wohl, die nothwendige Vereinigung künstlerischer und wissenschaftlicher Befähigung und die Möglichkeit, beide nebeneinander gleichmäßig auszubilden, sei zu selten und zu schwer zu erlangen, als daß auf diesem Gebiete ein zahlreicher Nachwuchs je zu erhoffen wäre. Dies Bedenken ist bei der ungewöhnlichen Ausdehnung, welche die Musikübung heute in allen Kreisen gewonnen hat, wohl nur in beschränktem Maße stichhaltig. Der Hauptgrund lag in Jahn selber. Allerdings — und das muß

vorweg gesagt werden — in einer Beziehung hat Jahn mehr gewährt als nur eine allgemeine, wenn auch sehr starke Anregung. In der Uebertragung der an den antiken Schriftstellern ausgebildeten herstellenden, sichtenden und erklärenden Methode auf die in Schrift oder Druck überlieferten Musikwerke ist er bahnbrechend geworden. Er hat zuerst gewisse Grundsätze aufgestellt, nach welchen fortan Jeder verfahren muß, der den Anspruch erhebt, ein berufener Herausgeber älterer Musik zu sein. Niemand wird dulden wollen, daß von diesem Verdienste dem bedeutenden Manne auch nur das Geringste abgestritten werde. Aber dabei darf doch nicht ungesagt bleiben, daß das Ziel, welches Jahn mit der Anwendung der philologischen Methode verfolgte, ein im weiteren Sinne historisches nicht, oder doch nur in indirecter Beziehung war. Jahn's kritische Arbeiten betreffen nur Mozart und Beethoven, zwei Meister also, welche die Musik der Gegenwart noch immer beherrschen, deren Künstlergesichter Jedem vertraut sind, der das Recht hat, hier überhaupt mitzureden. Die Züge dieser Gesichter lassen sich im Einzelnen hier und da berichtigen, in ihrer Gesammtheit stehen sie fest. Jahn's strenge Gewissenhaftigkeit, neben so vielen seltenen Eigenschaften eine seiner schönsten, ließ ihn bei Erforschung des Wesens seiner Lieblingscomponisten nicht ruhen, bis er ihrer Absichten bis ins Kleinste gewiß geworden zu sein glaubte; hierzu mußte ihm die philologische Methode verhelfen. Angewendet auf Schrift- und Druckwerke entlegenerer Zeiten wird sie zwar immer noch als Grundlage auch für die historische Forschung dienen. Aber bei allen Kunstwerken, deren Gehalt sich nicht traditionell und ununterbrochen bis auf die Gegenwart fortwirkend erhalten hat, wird sie nicht ausreichen. Denn sie ist an sprachlichen und nicht an tonlichen Producten ausgebildet worden. In unvergleichlich höherem Grade als die Wortsprache lebt die Musik in der Sinnlichkeit des Klanges. Man kann eine Composition lesen, wie man ein Buch liest. Aber zum Leben gelangt sie dann nur halb, namentlich wenn sie auf das

Zusammenwirken vieler, individuell thätiger Personen berechnet ist. Die Reproduction eines Musikwerks, welche etwas zu seinem Wesen nothwendig Gehöriges ist, beruht auf der Bethätigung gewisser direct oder indirect beseelter Organe. Wesen und Ausdrucksfähigkeit derselben ändert sich unaufhörlich; manche gehen mit der Zeit ganz unter; es ändert sich eben so ununterbrochen die Empfindung des Ohres für das Angenehmklingende und somit auf idealerer Stufe das Urtheil der Phantasie über das Schöne. Außer Gebrauch gekommene Instrumente sucht man wieder herzustellen; hat man damit auch schon die Seele zurückgewonnen, welche ihnen die Künstler einhauchten? Vollends der menschliche Gesang. Physiologische Beweismittel mögen es wahrscheinlich machen, daß der Umfang der verschiedenen Stimmklassen unter den Culturvölkern Europa's annähernd stets der gleiche war. So gewiß aber die Italiener der Renaissance sich in Leben, Gesinnung, Interessen, Empfindung von der Gegenwart gründlich unterschieden, so gewiß war es auch etwas Anderes, was ihren Gesang beseelte und ihm seinen eigenthümlichen Ausdruck lieh. Man sieht, daß man diesen Schwierigkeiten gegenüber mit der philologischen Methode nicht weit kommt.

Aber nehmen wir einmal an, es gelänge, ein Musikstück vergangener Zeit genau so wieder ins Leben zu rufen, wie es aus der Phantasie des Componisten hervortrat — und nach diesem Ziele streben muß die Kunstwissenschaft, mag es einstweilen auch noch unerreichbar scheinen —, dann wäre der Werth des gewonnenen Eindruckes zunächst immer nur ein ästhetischer. Zur Gewinnung eines wissenschaftlichen Ergebnisses wäre das Erzielte nur eine, freilich nothwendige Vorstufe. Geschichte treiben heißt den Zusammenhang der Dinge erkennen wollen. Es würde nun darauf ankommen, den vom Kunstwerk empfangenen Eindruck auf die Persönlichkeit des Componisten zu beziehen, ihn mit dem Eindruck von anderen Compositionen desselben Meisters zu vergleichen, in dieser Thätigkeit zum Schauen eines Gesammt-

bildes des Künstlers vorzubringen, alsdann dieses mit den ebenso gewonnenen Bildern anderer Persönlichkeiten zusammenzuhalten. Man würde eben die betreffenden Musikstücke als Urkunden behandeln, die dem Geschichtsforscher ihren Gehalt herzugeben haben. Dies Verhältniß ist nicht das des Philologen. Der Philolog behandelt den ihm vorliegenden Text in keiner anderen Absicht, als um zu erkennen, was der Autor geschrieben und gemeint hat. Diese Erkenntniß ist ihm Selbstzweck; sein Ziel ist ein formales; es handelt sich bei ihm um das Wie, der Historiker fragt nach dem Was; die Arbeit des Philologen muß vorhergegangen sein, dann beginnt die seinige erst.

Jahn war ein biographisches Talent ersten Ranges; er hat dies auch auf andern Gebieten glänzend bewährt. Ein historisches Talent war er nicht, soweit ich urtheilen kann. Sein Auge wurde durch die einzelne Persönlichkeit gefesselt. Diese liebevoll bis aufs Kleinste herauszuarbeiten, machte seine Freude aus; dies zu können scheute er keine Mühe. Um sie recht sichtbar zu machen, legte er ihr auch ein historisches Postament unter; aber der Accent liegt, wie es in der Ordnung ist, nicht auf diesem, sondern ganz und gar auf jener. Man hört sagen, daß auch die Arbeit des Biographen historischer Art sei. In gewissem Sinne wohl, aber mit gleichem Recht kann man beide Arten als gegensätzlich bezeichnen. Die Sache liegt keineswegs so, daß eine Persönlichkeit in der Gestalt, wie sie vom Biographen gezeichnet wurde, einfach in eine historische Kette eingegliedert werden könnte. Sie nimmt sich in ihrer Isolirtheit anders aus, und muß es; sie ist thatsächlich etwas Anderes. Vielleicht liegt überhaupt etwas Unrichtiges darin, große, überragende Menschen biographisch zu behandeln. Geschieht es dennoch, läßt man einmal einen solchen Geisteskoloß dem Leser ganz nahe auf den Leib rücken, so muß man schon darauf gefaßt sein, daß Mancher sich unbehaglich fühlt. Aber mit dem häufig gehörten Vorwurfe, daß der Biograph zum unbedingten Lobredner seines Helden werde und ihn über alle Andern erhebe, könnte man vorsichtiger

sein. Wenn eine einzige Persönlichkeit in den Mittelpunkt einer Arbeit gestellt wird, so muß sich naturgemäß alles Licht der Darstellung auf sie vereinigen, und alle sonst auftretenden Persönlichkeiten, alle Fäden geschichtlicher Entwickelung haben nur Bedeutung, insofern sie dieser Persönlichkeit dienen und auf sie hinführen. In einem großen historischen Bilde wird sie ganz von selbst in anderen Verhältnissen erscheinen. Wenn schon vom Historiker eine gewisse Kunst der Darstellung mit Recht gefordert wird, so in viel höherem Maße noch vom Biographen. In Jahn war die Freude an der in sich ruhenden Erscheinung und am plastischen Herausbilden derselben in stärkerem Maße wirksam, als der Zug zum ewig bewegten Fluß der Geschichte. Sie verband sich mit einer Neigung zum sorglichen Zusammentragen, zum Anhäufen des Stoffes, zum Sammeln auch von nebensächlichen Kleinigkeiten, das auch wieder mehr den Philologen, als den eigentlichen Geschichtsmeister verräth. Daß er verstand, seinem Gestaltungstriebe zu genügen, ohne je die Wahrheit auch nur um ein Geringes zu beugen, darin liegt seine Größe. Aber es war das eben eine individuelle Naturgabe, die sich nicht übertragen ließ und also auch keine Schule machen konnte. Daß gewisse Aeußerlichkeiten seiner Art von Manchen nachgeahmt worden sind, hat keine Bedeutung.

C. F. Pohl, von dessen Arbeit über Haydn zwei Bände vollendet worden sind (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1875 und 1882), steht scheinbar mit Jahn in sehr engem Zusammenhange. Jahn ist es gewesen, der ihn im Jahre 1867 zur Ausführung der Arbeit bestimmt, auch durch Material aus seinen eigenen Sammlungen unterstützt hat; in Jahn sieht Pohl mit Recht einen Meister biographischer Darstellungskunst, und wer die Vorrede gelesen hat, könnte erwarten, nunmehr in ein Buch zu gelangen, das möglichst nach Jahn's Muster geformt sei. Dem ist aber nicht so. Die Art der Behandlung ist eine gänzlich andere, und von einer inneren Beeinflussung kann die Rede nicht sein. Man darf es, wie die Dinge liegen, nicht anfechten, daß Pohl seinen

eigenen Weg gehen wollte. Er mußte es selbst am besten wissen, auf welche Weise er seines Gegenstandes am erfolgreichsten Herr werden konnte. Bei der Zerfahrenheit, die in musikgeschichtlichen Dingen bei uns herrscht, ist es schon erfreulich, wenn die Arbeit überhaupt nur an irgend einem nutzenversprechenden Punkte einsetzt. Das Weitere wird sich mit der Zeit wohl finden.

An einer Stelle der Vorrede hält es Pohl für nöthig, sich über die Berechtigung einer Haydn-Biographie mit dem Leser zu verständigen. Unserer Meinung nach ist Alles und Jedes in der Welt, was von der menschlichen Erkenntniß noch nicht völlig durchdrungen worden ist, ein würdiges Object der Forschung, und es bedarf keines Wortes der Rechtfertigung. Nun gar Haydn, der zu den anerkannt größten deutschen Meistern gehört, über dessen größten Lebenstheil bis jetzt nur lückenhafte und ungeordnete Kenntniß bestand, von dessen Compositionen mehr als die Hälfte so gut wie unbekannt geblieben ist! Wer, so sollte man denken, würde nicht mit Begierde nach einem Buche greifen, das über diese Dinge zum ersten Male gründliche Auskunft zu geben verspricht? Eine andere Frage würde es sein, ob es zur Zeit schon möglich sei, eine erschöpfende Darstellung von Haydn's Wirken und künstlerischer Bedeutung zu liefern. Aber freilich, diese Frage ließe sich bei jedem andern großen Musiker, wenn er nicht gerade ins neunzehnte Jahrhundert gehört, mit demselben Rechte stellen. Wenn die neuere Forschung sich mit Vorliebe auf die wissenschaftliche Bewältigung der größten Meister wirft, so darf man ihr den Vorwurf der Verzagtheit wenigstens nicht machen. Sie wählt sich das Schwerste gleich im ersten Angriff, sie faßt den Stier bei den Hörnern. Darf sie bei dieser Methode der Eroberung der Theilnahme eines größeren Kreises von Gebildeten noch am leichtesten versichert sein, so muß sie sich freilich auch sagen, daß es bei dem Mangel an vorbereitenden Arbeiten fast unmöglich ist, nicht in allerhand Irrthümer zu gerathen. Sie muß sich aus eigener Kraft den Weg zur Höhe bahnen, so gut es gehen will,

und sich bescheiden, wenn sie nur in den Hauptsachen das Richtige gefunden haben wird.

Wenn der Verfasser des „Joseph Haydn", ein Wort seines Helden auf sich anwendend, hofft, man werde seine Arbeit „nicht allzu streng anfassen und ihr dabei zu wehe thun", so glaube ich, daß das Letztere Niemandem eingefallen sein wird, an dessen Urtheil ihm etwas liegen konnte. Das Erstere, das „streng anfassen", aber braucht er gar nicht zu scheuen, sobald der Beurtheiler nur im Auge behält, was Pohl mit dieser Arbeit überhaupt hat leisten wollen. Sollte ich ihr Wesen mit einem Wort bezeichnen, so würde ich sagen, sie sei keine historische, auch keine biographische, sondern mehr eine antiquarische Arbeit. Wir finden in ihr dieselbe Methode angewandt, deren sich der Verfasser auch in seinem älteren Buche „Haydn in London" (Wien, Gerold, 1867) bedient hat. Die Erlebnisse Haydn's und seiner Werke bilden den Faden, an welchem Alles aufgereiht wird, was zu jenem in näherer oder fernerer Beziehung steht. Die Sorgsamkeit und Gründlichkeit im Aufsuchen der Thatsachen, sei es, daß diese Haydn's Leben direct betreffen oder auch nicht, ist preiswürdig im höchsten Grade; sie ist eine solche, wie sie nur bei einem Manne vorhanden sein kann, der an jedem Stückchen, das er aus dem Ruin vergangener Tage hervorzieht und erhält, seine innige Freude hat. Diese Freude wiederum ist nur möglich, wenn die Reste der Vergangenheit dem Suchenden etwas Lebendiges sind, wenn er ihre stille Sprache versteht und sich gern von ihr gefangen nehmen läßt. Die Sinnigkeit des Gemüthes, die sich in solchem Thun offenbart, hat etwas Anheimelndes und Liebenswürdiges. In dem hellen, freundlichen Blick, mit welchem das geistige Auge des Verfassers den Leser des Buches überall anschaut, liegt Etwas, was an Haydn's eigenes Wesen erinnert. Es besteht eine Art innerer Verwandtschaft zwischen beiden; man wird von dem beruhigenden Gefühle begleitet, daß der Schriftsteller seinem Componisten persönlich nahe steht, und daß er ihm nicht leicht Unrecht thun wird. Die Fülle des Stoffes,

welche hier aus tausend einzelnen Funden zusammengespeichert ist, ist erstaunlich; erst ein ausführliches, für den Schlußband zu erhoffendes Namen- und Sachregister wird den ganzen Reichthum übersehen lassen. Aber schon jetzt kann man behaupten, daß das Buch für gewisse Materien der Musikgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, ganz besonders für die Musikpflege in Wien und im südöstlichen Deutschland überhaupt, als ein unentbehrliches, zuverlässiges Nachschlagewerk sich bewähren wird. Daß es auch für Haydn's Leben selbst fortan die alleinige Grundlage aller über ihn später noch anzustellenden Forschungen bilden wird, braucht hiernach kaum noch gesagt zu werden.

Wollte man das Werk als eine Biographie im strengeren Sinne auffassen, so würden gewisse Bedenken nicht wohl zu unterdrücken sein. Bildlich gesprochen, wäre das Verhältniß zwischen Vorder- und Hintergrund schwerlich das richtige. Wenn man die Scene so tief öffnet, sie so reich und mannigfaltig ausstattet, wie es der Verfasser thut mit seinen localgeschichtlichen und geographischen Schilderungen bis hinein in die detaillirte Beschreibung der Wohnräume, die zu verschiedenen Zeiten seinem Helden als Aufenthaltsort dienten, dann muß man auch vorn auf der Bühne ein lebendiges, buntes und abwechslungsreiches Bild zu entfalten haben. Nur so kann ein harmonischer Gesammteindruck entstehen. Andernfalls wird die Hauptsache durch die Nebendinge überwältigt. Mozart's kurzes Leben war unvergleichlich bewegter als das mehr als doppelt so lange Haydn's. Gleichwohl ist Jahn in der Ausfüllung des Hintergrundes bei weitem nicht so weit gegangen wie Pohl. Sein künstlerischer Tact sagte ihm, daß er dadurch die Eindringlichkeit seines Bildes abschwächen würde. Die Sache unterliegt aber einer anderen Beurtheilung, sobald man die strengeren Forderungen einer Biographie gar nicht erhebt. Alsdann mag der Schriftsteller sich freier gehen lassen; der Leser wird um so eher geneigt sein, ihm diese Freiheit zu gestatten, wenn das Nebenwerk neue, interessante, durch selbständige Forschung ans Licht gebrachte Thatsachen ent-

hält. Wie weit er ausholen und abschweifen darf, darüber wird sich ein allgemein verbindliches Gesetz nicht aufstellen lassen. Eine Grenze gibt es natürlich auch hier. Soll ich es offen gestehen, so glaube ich, daß der Verfasser selbst über diese hie und da hinaus gerathen ist. Er scheint mir in den Personalien der Nebenfiguren manchmal soweit zu gehen, daß auch das Interesse desjenigen Lesers ihm nicht mehr folgt, der sich ganz auf des Verfassers Behandlungsweise eingerichtet hat. Selbst in Bezug auf die Hauptperson dürfte ihm das mindestens einmal begegnet sein. Pohl sagt: „Jeder Ritter, Graf und Fürst hält auf seinen Stammbaum, warum nicht auch ein von Gott geadelter großer Künstler?" Ganz recht! Aber der Adel des Künstlers liegt eben nicht in seiner Geburt, sondern in seinem Talent. Wenn dieser Vergleich passen sollte, so müßte der Schriftsteller uns mit den geistigen Ahnen des Mannes, also mit seinen Vorgängern in der Kunst bekannt machen, womit wir dann wie von selbst auf das hohe Meer der Geschichte hinauskämen. Er mag aber auch von den leiblichen Ahnen immerhin sprechen und ausführlich sprechen, nur müssen diese dann selbst Künstler oder künstlerisch angelegt gewesen und nach dem Gesetz der Vererbung von möglichem Einfluß auf das Talent der betreffenden Persönlichkeit gewesen sein. So war es bei Mozart, Weber, so war es vor allem bei Bach. Wenn aber Pohl den Stammbaum Haydn's hundert Jahre aufwärts verfolgt, wenn er auch über Haydn's sämmtliche Geschwister, über deren Ehegatten und Kinder genauesten Bericht erstattet, und wenn nun bei allen diesen Leuten, mit zwei Ausnahmen (Haydn's Brüder Michael und Johann Evangelist), von musikalischer Begabung gar keine Rede ist, dann, glaube ich, thut er zu viel.

Noch einen Punkt möchte ich bei dieser Gelegenheit berühren. Der Verfasser ist der Ansicht gewesen, daß der volksthümlichste unsrer großen Componisten auch eine volksthümliche Darstellung verlange, und hat deshalb gedacht, sein Leben und Wirken so darstellen zu müssen, daß auch der Nichtmusiker Interesse daran

nehmen könne. Aus diesem Bestreben sind dann gewisse Stellen hervorgegangen, die in etwas den Charakter von Unterhaltungslektüre an sich tragen. Manches ist sinnig gedacht, so z. B. wenn Haydn's Wohnhaus in Eisenstadt, Klostergasse Nr. 84, beschrieben wird, das mit seiner Rückseite an den Schloßpark stößt, und nun vor der Phantasie des Verfassers der Meister selbst erscheint, wie er in der nach dem Lärm von Esterház doppelt erquicklichen Stille vom Fenster auf die Bäume des Parks blickt und dem Gesang der Vögel lauscht. Oder wenn der Verfasser dem Meister auf seinen einsamen Spaziergängen um Esterház nachgeht, ihn auf die im Sonnenlicht glühenden Flächen der Pußta oder zum nächtlichen Sternenhimmel über derselben aufblicken läßt und diese Naturbilder mit dem selig-feierlichen Charakter mancher Adagio-Sätze Haydn's in Verbindung bringt. Anderes, wie die Ausmalung der Abschiedsscene, als der Knabe von Rohrau nach Hainburg gebracht werden soll, ist für meinen Geschmack zu realistisch, denn solche Phantasieflüge dürften, wenn man sie überhaupt gestatten kann, doch wohl nie über ganz flüchtige allgemeine Andeutungen hinausgehen. Man mißverstehe mich nicht. Es ist dem Verfasser selbstverständlich nie in den Sinn gekommen, seine Annahmen dieser Art als Thatsachen hinzustellen. Stets ist er gewissenhaft darauf bedacht, sich so auszudrücken, daß hierüber ein Irrthum des Lesers nicht möglich bleibt. Offenbar führte ihn nur sein Streben nach Popularisirung des Stoffes zum gelegentlichen Einstreuen solcher Stellen. Ich fürchte nur, er ist einem Trugbilde nachgegangen. Zur angenehmen Unterhaltung für einen großen Leserkreis ist sein Buch nicht gemacht, eben wegen seines stark hervortretenden antiquarischen Charakters. Und weil es diesen Charakter hat, darum berühren solche Stellen fremdartig und machen einen unharmonischen Eindruck. Das Buch hat Gehalt und Werth genug auch ohne sie.

Es ist unmöglich, auch nur einen namhaften Theil der einzelnen Angaben auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Gerade einer

solchen Arbeit gegenüber gilt in vollem Maße, was Lessing einmal äußert: es müsse merkwürdig zugehen, wenn der Kritiker von der Sache nicht weniger verstünde als der Autor. Der Leser hat indessen durchweg so ganz den Eindruck vollster Zuverlässigkeit, daß er sehr bald in das angenehme Gefühl kommt, es sei eine Nachprüfung hier auch gar nicht nöthig. Irrthümer werden sich natürlich auch in diesem Buche finden, einzelne thatsächliche Ergänzungen werden gemacht werden können; aber was will das sagen? Einige Kleinigkeiten, die mir zufällig aufgestoßen sind, mögen hier bemerkt werden. Johann Friedrich Nisle soll nach I, 120 ein Jahr vor Haydn's Tode, also 1808, in Wien gewesen sein und hier mit Haydn verkehrt haben. Dasselbe Jahr nimmt in „Beethoven's Leben" III, 62 auch Thayer an. Nisle sagt in seinen „Erinnerungen" allerdings, „wenige Zeit" nachher sei Haydn gestorben. Aber daß es gerade ein Jahr nachher gewesen sei, sagt er nicht, und einen andern Anhaltepunkt für die Annahme Pohl's und Thayer's kann ich nicht finden. Nisle verfaßte die Erinnerungen mehr als zwanzig Jahre später; der Dauer des Zeitraumes zwischen seinem Besuche bei Haydn und dessen Tode erinnerte er sich wohl nicht mehr genau, und ganz genau nahm er es mit seinen Angaben überhaupt nicht. So spricht er z. B. von dem „Hofrath" von Collin, obwohl Collin diesen Titel damals noch gar nicht hatte, und eine andere starke Ungenauigkeit wird man gleich kennen lernen. Nach meiner Meinung ist Nisle gegen Ende des Jahres 1806 nach Wien gegangen. Er kam von Dresden, wo er mit Paer verkehrt hatte, und sagt, Paer's Geschick habe ihn kurz darauf in eine andere Gegend gerufen. Paer verließ Dresden in Begleitung Napoleon's Ende 1806 und kehrte nicht wieder dahin zurück. Auf seiner Reise nach Wien will Nisle Prag berührt und daselbst mit Weber „manchen genußreichen Abend" verlebt haben. Ersteres mag sein, letzteres ist so, wie er sagt, unmöglich. Denn Weber kam nach Prag erst am 12. Januar 1813. Von 1807 bis 1810 war Weber in Stuttgart. Hätte Nisle

seine Wiener Reise 1808 gemacht und auf derselben Weber kennen gelernt, so hätte er von Dresden nach Wien über Stuttgart fahren müssen. 1806 aber war Weber in Breslau, oder seit dem Herbste auf Schloß Karlsruhe in Schlesien. Und an einem dieser beiden Orte wird die Begegnung stattgefunden haben. In Prag ist Nisle sicherlich auch gewesen, und weil er in späteren Jahren wußte, daß Weber dort einmal als Kapellmeister gewirkt hatte, so hat er sich dann eingebildet, er habe ihn dort gesehen. — I, 45 spricht Pohl vom Gebrauch der Trompeten in den Kirchen und berichtet, daß es 1754 in Wien untersagt, oder doch auf das „Klarinblasen" eingeschränkt worden sei. Dies letztere, meint er, habe auf der Anwendung von Trompeten mit Dämpfern beruht. Aber das Klarinblasen wurde nicht durch eine mechanische Veränderung des Instruments bewirkt, sondern durch die besondre Behandlung von Seiten des Blasenden. Es war das gesangreiche Blasen im höhern Tongebiete und mit besonders heller Tongebung; ein eigner, schwierig zu erlernender Ansatz war dazu erforderlich. Ihm gegenüber stand das naturalistische Schmettern des Prinzipalblasens; dieses also wurde damals als unwürdig aus den Kirchen verbannt, jenes mit seinem weichen, schmiegsamen Wesen konnte bleiben. Was die Sordinen betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, daß man sie vorzugsweise nur beim Klarinblasen anwendete: sie waren geeignet, der Melodie eine besondre Farbe zu geben, während sie beim Prinzipalblasen die Entfaltung der Eigenthümlichkeit desselben nur hinderten. In diesem Sinne wird Mattheson's oft citirter Ausspruch zu verstehen sein. — S. 234 ff. des ersten Bandes bin ich an einigen Namen des Festspiels „Acide" hängen geblieben. Heißt die Freundin der Galatea wirklich Glance, wie Pohl immerfort schreibt, so daß ein Druckfehler nicht angenommen werden kann? Ich denke: Glauce (*γλαυκή*, oder richtiger wohl noch *Γλαύκη*, die homerische Nereide). Ist S. 235 Tethys, die Gemahlin des Okeanos, oder die Nereide Thetis gemeint? Vermuthlich die erstere. II, 12 wird erzählt, Diwaldt habe in Esterház bis 1785 aufgeführt „Fiesco", „Kabale und Liebe" und

„Maria Stuart". Wer war der Verfasser dieser „Maria Stuart"? Wohl Ch. H. Spieß. Die Schiller'sche kann nicht gemeint sein, da sie ihre erste Aufführung am 14. Juni 1800 erfuhr. — Nicht genug gethan hat mir, was I, 269 über Elsler's Kopien gesagt wird. „Er schrieb eine äußerst reinliche, sorgfältige Notenschrift." Damit ist allerdings, genau genommen, nur über die äußere Erscheinung seiner Schrift ein Urtheil abgegeben. Aber man wird doch leicht geneigt sein, jenen Satz auch auf die Richtigkeit der Kopien zu beziehen. In diesem Punkte habe ich bis jetzt von Elsler eine durchaus günstige Meinung nicht gewinnen können. In meinem Besitz befindet sich eine Abschrift der G-moll-Sinfonie (Nr. 2 der sechs Pariser Sinfonien), „copiée par Elsler Copiste de l'Auteur. Reçu le 26 Juin 1803 à Eisenstadt en Hongrie". Sie stammt aus dem Nachlasse Lessel's, der um diese Zeit Haydn's Schüler war, und hat, als unmittelbar vom Autograph genommen, urkundlichen Werth. Ihr Aeußeres ist wirklich sehr vertrauenerweckend, nicht ganz so ihr Inneres, das allerhand Ungenauigkeiten und Fehler zeigt. Das Gesammturtheil über Elsler's Zuverlässigkeit mag immerhin ein günstiges sein müssen. Ein solches Urtheil zu fällen, wäre wohl keiner in gleichem Maße ausgerüstet gewesen wie Pohl. Gern hätte man daher hierüber seine bestimmte Meinung erfahren. Die Sache ist für die Ueberlieferung von Haydn's Werken wichtig genug.

Für die ungeschminkte Art, wie Pohl Haydn's Beziehungen zu Luigia Polzelli behandelt hat, wird man ihm besondern Dank wissen. Gewisse Punkte dieser Angelegenheit — ich meine Haydn's mehr oder weniger nahes Verhältniß zu den Söhnen Pietro und Anton — dürften ihre völlige Erledigung gefunden haben, und es ist zu wünschen, daß fortan die öffentliche Discussion diesen Gegenstand gänzlich ruhen lasse. Im übrigen möchte der unbefangene Leser wohl den Eindruck haben, als ob Pohl die Polzelli etwas zu ungünstig beurtheile. Der natürliche Verstand sagt sich, daß die Frau, welche einen Haydn zwanzig Jahre fesselte, ungewöhnliche Eigenschaften besessen haben muß.

Mehr läßt sich hier nicht sagen. Aus Haydn's Briefen an sie hat Pohl nur wenige Sätze mitgetheilt; jene Briefe, oder auch nur einige von ihnen, ganz zu veröffentlichen, hat er sich nicht bewogen gefunden, und es mag endlich auch das Beste sein, wenn sie unveröffentlicht bleiben. Bei Gelegenheit der Mrs. Schroeter in London wollte, wie es scheint, der Verfasser auf die Angelegenheit zurückkommen. Vielleicht, daß sie dann für den Leser erst in das rechte Licht getreten wäre. Dagegen ist zu bedauern, daß Pohl an einer andern Stelle in Mittheilung Haydn'scher Schriftstücke nicht etwas freigebiger gewesen ist. Was er I, 228 über den amtlichen Verkehr zwischen Haydn und dem Fürsten Esterhazy zu erzählen weiß, ist so anziehend, daß man von den im Interesse seiner Capellmusiker verfaßten Gesuchen gern das eine und andre im Original läse. Briefe bleiben doch immer eines der wichtigsten Mittel, das Wesen eines Menschen kennen zu lernen.

Ich habe schon gesagt, daß der im höhern Sinne historische Charakter dem Buche Pohl's nicht eigen ist. Es sei das hier wiederholt, zunächst um hinzuzufügen, daß ich mit diesem Urtheil nicht sowohl einen Tadel auszusprechen, als nur ein bezeichnendes Merkmal der Arbeit anzudeuten beabsichtigte. Historisch würde der Gegenstand behandelt sein, wenn bei all den verschiedenen Kunstgattungen der Nachweis geführt wäre, wie sich das, was Haydn in ihnen geschaffen, zu den Leistungen seiner Vorgänger verhalte, wo und wie er entweder über dieselben hinausgegangen oder hinter ihnen zurückgeblieben sei. Diese bedeutende und schwierige Aufgabe bleibt noch zu lösen. Pohl hat sich mehr darauf beschränkt, die Compositionen Haydn's an sich zu besprechen. Der Standpunkt der Beurtheilung, welchen er hierbei einnimmt, ist im Allgemeinen derjenige der heutigen Musikwelt. Daß sehr Vieles von ihm gesagt wird, was diese Musikwelt nicht sagt, versteht sich, weil er von den Dingen eben unvergleichlich viel mehr weiß. Er kennt alle Compositionen Haydn's, und der Durchschnitt unsrer Musiker und Musikfreunde

kennt von ihnen vielleicht den zehnten Theil. Es ist also auch in dieser Beziehung eine reiche Fülle von Belehrung aus seiner Arbeit zu schöpfen. Dagegen mußte auch unvermeidlich sein, daß Haydn's Musik manchmal von einem Lichte beleuchtet wird, welches nicht dasjenige ist, in dem sie zur Zeit ihres Erscheinens stand. Damit soll nicht gesagt sein, daß das Buch überhaupt aller Andeutungen über die geschichtliche Entwicklung der Kunstformen entbehrt. Es hat deren gewiß, und sogar sehr treffende, aber sie kommen mehr gelegentlich vor und werden nicht ausgenutzt. Mit Regelmäßigkeit pflegt der Verfasser nur die sorgfältig gesammelten Namen der Componisten aufzuführen, die in der betreffenden Kunstgattung vor oder neben Haydn thätig waren. Er ebnet hierdurch dem Historiker ein Stück Weges, aber er betritt den Weg nicht selbst.

Verhältnißmäßig am ausführlichsten spricht Pohl über Emanuel Bach, dessen Claviermusik bekanntlich von großem Einflusse auf Haydn gewesen ist. Seine Stellung zu Sebastian Bach wird, glaube ich, nicht richtig aufgefaßt, wenn sie dadurch bezeichnet werden soll, daß der Sohn die vom Vater überkommenen Grundsätze und Unterrichtsmethode gemeinnützig gemacht habe. Emanuel ging Wege, die sich in den Compositionen Sebastian's nur leise und wie gelegentlich angedeutet finden; auch war seine Claviertechnik eine wesentlich andre. Die Form der Emanuel Bach'schen Claviersonate beschreibt Pohl so: „Ein Allegro in der kurzen Hauptform, ein Andante oder Adagio in der Liedform, ein Vivace . . . in der Rondoform." Hier ist ein Beleg für den oben gekennzeichneten Standpunkt des Verfassers. Die Form des ersten Sonatensatzes, das, was Pohl die Hauptform nennt, kennt heutzutage jeder. In Emanuel Bach's Zeiten war das anders, denn eben durch ihn wurde sie erst begründet. Der Historiker wird hier fragen, wie und woher die Bach'sche Claviersonate entstanden sei. Und die Antwort wird lauten: durch das Zusammenwirken von drei verschiedenen Faktoren, nämlich des italienischen Concerts, des Tanzes und der italienischen Arie.

Mit der ältern italienischen Violinsonate hängt die neuere deutsche direkt nicht zusammen, noch viel weniger mit Domenico Scarlatti's Claviersonate; höchstens kann man finden, daß diese auf den Bau gewisser Finalsätze einen schwachen Einfluß ausgeübt hat. Rondoform in den Finalsätzen dieser Zeit sehen, dazu kann auch nur der verleitet werden, welcher von der modernen — sagen wir Beethoven'schen — Sonate ausgeht. Das Rondo wurde um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts vernachlässigt und geringgeschätzt; E. Bach brachte es in seinen spätern Arbeiten wieder zu Ehren, und zwar als alleinstehendes Stück, erst Beethoven erhob es im Rahmen der Sonate zu ungeahnter Schönheit und Reichhaltigkeit. Endlich ist auch die Form des Adagios bei Emanuel Bach nicht vom Liede hergenommen. Am besten erklärt sie sich wohl als eine Uebertragung des Concertadagios aufs Clavier, daneben sind starke Beeinflussungen von Seiten des damaligen Operngesanges bemerkbar. Ueberhaupt kommt man ohne eine stete Herbeiziehung der großen Sologesangsformen zu keinem vollen Verständniß der Instrumentalmusik jener Zeit. Wie sehr dieselben die Phantasie der damaligen Componisten beherrschten, läßt sich unter Anderm auch aus der Sitte erkennen, die Reprisen der Sonatensätze mit extemporirten Veränderungen vorzutragen. Die Sitte stammt vom Vortrag der dreitheiligen Arie, und für ein Gesangsstück hat sie ihre tiefere, im Wesen des Gesanges liegende Begründung. Für ein in Tanzform gehaltenes Instrumentalstück fällt diese Begründung weg, deshalb war sie auch dem feinen Geschmacke Emanuel Bach's unbehaglich, und um wenigstens den gröbsten Entstellungen seines Werkes vorzubeugen, schrieb er als Versuch die sogenannten Reprisensonaten. Man sieht aus diesen flüchtigen Andeutungen, wie eigen italienische und deutsche Kunst bei der Bildung der neuern Sonatenform zusammengewirkt haben. Was die Formumrisse betrifft, so überwiegt italienischer Einfluß, nur den Tanz kann man auf Grund der glänzenden Entwicklung der Suite durch Seb. Bach in dieser Verbindung als eine deutsche

Form in Anspruch nehmen. Dagegen ist das Tonmaterial das dem deutschen Musikgenius homogenere. Die italienische Instrumentalmusik hat sich immer vorwiegend auf das melodische Spiel der Violine gestützt, die deutsche auf das harmonische des Claviers und der Orgel.

Diese Form nun nahm Haydn an und baute sie aus. Wie aber baute er sie aus? Hier stoßen wir gleich auf eine interessante Erscheinung. Pohl macht darauf aufmerksam, daß Haydn, obwohl er von Emanuel Bach's Claviersonaten den ersten kräftigen Impuls erhielt, sich doch als Claviercomponist ungleich langsamer entwickelte als in den Gattungen des Quartetts und der Sinfonie, und daß bis 1766 nur Clavierstücke von verhältnißmäßig geringer Bedeutung vorliegen. An einer andern Stelle sagt Pohl, Haydn habe die Formen der Claviersonate auf das Quartett und die Sinfonie übertragen. Dies ist eine treffende Bemerkung, aus welcher nur nicht die Consequenzen gezogen sind. Was Haydn an Bach's Werken so sehr anzog, war weniger die Claviermusik als solche, als der gewissermaßen abstracte musikalische Gedanke und Aufbau. Wirklich kann man selbst bei den schönsten Clavierstücken aus Haydn's späterer Zeit die Empfindung haben, als brauchte diese oder jene Stelle nicht nothwendig vom Clavier gespielt zu werden, um voll zu wirken; von jener Clavierseligkeit, die alle Compositionen Mozart's für dies Instrument durchzieht, ist jedenfalls in Haydn gar nichts. Dasjenige Tonmaterial, bei welchem ihm recht wohl ums Herz ward, fand sich ganz wo anders. Es war das der Spielleute aus dem Volke. Ihm hat er sich zeitlebens am nächsten verwandt gefühlt, ihm ließ er zunächst zu Gute kommen, was er auf andern Kunstgebieten einheimste. Er hat die volksthümliche Spielmannsmusik in die höhere Kunst eingeführt.

Denn das ist es, was wir aus Haydn's früher Beschäftigung mit der Quartettmusik zu entnehmen haben. Wenn ich sagte, daß die Italiener die Formen der Violinmusik ausgebildet hätten, so meinte ich zunächst Alles das, was ins Gebiet der Musica

da camera gehört. Der Ausdruck läßt sich durch keine deutsche Bezeichnung erschöpfend wiedergeben. „Kammermusik“ ist eine mechanische, etymologisch sinnlose Uebersetzung; das Wort „Hausmusik“ hat seine besondere Nebenbedeutung, „Zimmermusik“ käme der Sache näher, doch fehlt hier noch die Andeutung der vornehmen Welt, in welche jene Art von Musik nothwendig hineingehört und welche ihr selbst das aristokratische Gepräge verliehen hat. Die deutsche Spielmannsmusik bildet zu ihr einen scharfen Gegensatz. Sie ist Volksmusik, sie gehört nicht in den Salon, sondern ins Freie oder auf den Tanzboden. Ihre Bedeutung für die höhere Kunstmusik ist zu allen Zeiten eine sehr große gewesen, im achtzehnten Jahrhundert verdankt ihr kein Componist so viel wie Haydn, der mit Tanzcompositionen seine Laufbahn begonnen hat. Dem Verfasser unseres Buches ist dies nicht unbemerkt geblieben. Er hat der Wiener Tanzmusik mehrere Seiten des ersten Bandes gewidmet, aus denen viel Belehrung zu entnehmen ist. Das eigentliche musikalische Wesen derselben und wie dieses sich zu Haydn's Tänzen verhält, wird dennoch nicht recht klar. Freilich ist es außerordentlich schwer, für eine geschichtliche Betrachtung dieser Musikstücke, die wie kurzlebige Falter vorüberflatterten, jetzt noch ein ausreichendes Material zusammenzubringen. Die Spielmannsmusik jener Zeit bestand aber nicht nur aus Tänzen oder auch Märschen. Sie befaßte sich auch mit freier gestalteten Tonstücken. Daß hier wiederum die Italiener vielfach eingewirkt haben, namentlich in Oesterreich, ist sicher. Schon die Namen Serenata und Divertimento würden es beweisen. Ihnen gesellt sich dann aber, ohne greifbaren Unterschied der formell-musikalischen Bedeutung, das aus der deutschen Studentensprache stammende „Cassation“, von „Gasse“ herkommend, indem „gassatim gehen“ gesagt wurde, wenn die Studenten, um den schönen Mädchen der Stadt mit Musik aufzuwarten, durch die Gassen zogen.

Von der Cassation ist Haydn's Quartettmusik ausgegangen. Er selbst bezeichnete seine ersten Quartette mit diesem Namen.

Aber auch die Form verräth es, die überwiegende Fünfsätzigkeit, die Freiheit in der Ordnung der Sätze. Denn die Cassation kannte in Bezug auf Zahl, Folge und Charakter der Sätze keine bindende Norm. Auch daß Haydn gleich auf die ersten Quartette sechs Scherzandi folgen ließ, bei denen noch Flöte, Oboe und Horn mitzuwirken hatten, verdient bemerkt zu werden. Die Besetzung der Cassation bestand nicht nur aus Streichinstrumenten. Gern nahm man auch einige Bläser hinzu. Dabei blieben aber, wie auch Pohl einsichtig bemerkt, die Streichinstrumente doch nur einfach besetzt. Es mag diese Zusammenstellung von Instrumenten einen Beleg dafür bieten, wie sich der Sinn für das klanglich Angenehme mit der Zeit verändern kann. Unserer Empfindung erscheint der Ton der einfach besetzten Streichinstrumente gegenüber dem dicken Ton der Flöte, der Clarinette, des Horns zu dürftig, geradezu schäbig, auch schmelzen die einzelnen Elemente nicht zu einem wohlthuenden Gesammtklange zusammen. Vollends nicht, wenn im Freien gespielt wird. Die Ohren jener Zeit aber befanden sich bei diesen Klängen sehr wohl. Sonst würden nicht noch Beethoven (im Septuor) und Schubert (im Octett) die Cassation mit so sichtlichem Behagen gepflegt haben.

Den einzigen Ausgangspunkt für den Quartettcomponisten Haydn hat freilich die Cassation schwerlich gebildet. Ohne allen Einfluß ist die italienische Kammermusik sicher nicht geblieben. Das Wort Quartetto oder Quadro beweist, daß irgend ein italienisches Vorbild vorhanden war. Auch würde sonst Haydn nicht später seine Quartetten als etwas Selbständiges von den Cassationen gesondert und ihnen entgegengesetzt haben. Haydn verwahrte sich gegen Griesinger zwar heftig, daß ihm der „Schmierer“ Sammartini als Muster gedient habe. Aber Sammartini war doch nicht der einzige italienische Quartettcomponist vor Haydn's Zeit, und daß dieser mehr von den Italienern genommen habe, als gewisse allgemeine Conturen, wird ohnedies Niemand behaupten wollen. Die Italiener pflegten seit Corelli nicht nur

das Kammertrio, sondern auch das Kammerquartett. Die Form, in der sie es thaten, war die der älteren Violinsonate, also in der Regel eine viersätzige, in welcher auch der Tanz seine Rolle spielte. Es kommt bei Stücken dieser Gattung vor, daß sie auf dem Gesammttitel Quartetti genannt werden, und im Einzelnen Sonaten. Aber ein Punkt ist vorhanden, in welchem sich diese Quartette von dem späteren deutschen Streichquartett gründlich unterscheiden, ein Punkt, den ich bei Pohl nirgends erwähnt gefunden habe. Das ist der Generalbaß. Ohne ihn ist die italienische Kammermusik nicht zu denken, bei Haydn fehlt er von Anfang an, sei es, daß er Streichquartette, oder -Trios, oder -Duos componirte. In dem Generalbaß aber liegt dasjenige angedeutet, was ein Hauptmerkmal der Kammermusik war. Das Clavier gehört ins Haus. Wenn es auch Regale und Portative gab, die man unter dem Arm herumtragen konnte, die deutschen Spielleute haben sich ihrer nicht bedient. Die geigten nur und bliesen. Und so ist der Verzicht auf das Generalbaßinstrument gleichsam das Symbol, daß der Componist den exclusiven Räumen der italienischen Kammermusik den Rücken kehrte und unter dem Volke lebte mit seines gleichen.

Aber was er mit dem Generalbaß fahren ließ, brachte er in andrer Gestalt wieder hinein. Griesinger sagt, Haydn habe auch in der Quartettmusik nur Emanuel Bach als sein Vorbild anerkannt. Das will heißen: er wandte die durchgebildetere Form der Claviersonate auf das Quartett an, dessen Formen zu seiner Zeit noch viel willkürlichere und flüssigere waren, dessen einzelne Sätze eben nur erst in den Umrissen feststanden. Mit den Formen der Claviermusik führte er ihnen auch wieder einen Theil ihres Geistes zu. Was nun Emanuel Bach in der Claviersonate geschaffen hatte, das war nicht mehr Kammermusik im italienischen Sinne, sondern es war deutsche Hausmusik. Durch die Uebertragungen aus diesem Gebiete veredelte Haydn, wie durch einen Act der Transfusion, die Formen der deutschen

Spielmannskunst und reihte sie als würdige Genossen der Claviersonate nun selbst unter die deutsche Hausmusik ein.

Aehnlich liegt die Sache bei der Sinfonie. Sinfonia ist ein Instrumentalstück, das eine Vocalcomposition einleitet oder unterbricht. Da bei Opern und Oratorien das umfangreichste Instrumentalstück eben das einleitende war, so beschränkte sich die Anwendung des Wortes mehr und mehr auf dieses, zumal sich seit Alessandro Scarlatti eine bestimmte, dreisätzige Form für die Einleitungs-Sinfonie festgestellt hatte. Die Sinfonien spielte man auch losgetrennt von ihren Opern als besondere Tonwerke. Aber das eigentlich entscheidende für ihr Selbständigwerden liegt nicht hierin, sondern wiederum in dem Verzicht auf den Generalbaß. Lange schon nachdem man die Sinfonie nicht mehr als Einleitungsstück ansah, mochte man doch das accompagnirende Clavier nicht missen. Auch Emanuel Bach's Sinfonien, soweit wir sie kennen, sind noch mit Cembalo gesetzt. Damit stellte sich diese Form immer noch gewissermaßen auf den Boden der Kammermusik. Haydn aber zeigte durch Weglassung des Cembalo, daß er von einem solchen Zusammenhange nichts mehr wissen wollte. Offenbar war es auch hier der Gedanke an die Volksmusik, der ihn leitete. Man wolle bedenken, daß die damaligen Capellorchester mit ihren schwach besetzten Violinen, was den Totalklang betrifft, einem Orchester von Volksmusikanten mit einfach besetzten Geigen nicht allzufern standen. Blieb nun gleich anfänglich auch die generalbaßlose Sinfonie noch auf die Privaträume der Fürsten und Großen, auf die Klöster und geschlossenen Musikgesellschaften angewiesen, so trug sie doch schon jetzt die Möglichkeit einer Entwicklung in sich, durch die sie zu einem Hauptbestandtheil eines reichen öffentlichen Concertwesens und somit zur Grundlage einer ganz neuen Form der Musikpflege in Deutschland wurde. Von dem in der Entwicklung um ein Stück vorausschreitenden Streichquartett empfing die Haydn'sche Sinfonie die feinere organische Ausbildung der einzelnen Sätze und dazu als vierten Satz das Menuett, durch das von

Neuem der volksthümliche Grund, auf dem sie stehen sollte, stark betont wurde.

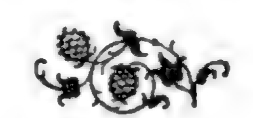
Es sollen dies nur Andeutungen einiger der Wege sein, die, wie ich glaube, ein geschichtliches Werk, welches Haydn in seinen Mittelpunkt stellt, zu verfolgen, zu ebnen und zu verbreitern hätte. Auf eine genauere Ausführung derselben kann ich an dieser Stelle nicht eingehen. Ebensowenig auf den höchst interessanten Organismus, den Haydn seinem Sinfonieorchester schuf, ebensowenig auf seine Kirchenmusiken, Opern, Oratorien, Lieder. Zum Theil ist hierzu auch keine Veranlassung, da die letzte große Schaffensperiode des Meisters, in welcher er sich zum Oratorium einen besondern Weg bahnte, erst in dem dritten Bande des Werkes zur Behandlung kommen müßte. Ueberall aber liegen ganz neue Kunsterscheinungen vor, theilweise von abschließender Vollendung, und wo dies nicht der Fall ist, wenigstens doch durch viele glänzende Eigenschaften fesselnd. Vom Liede z. B. gilt dies in hohem Grade. Haydn's Lieder und Gesänge am Clavier sind zum größeren Theile bewunderungswürdig als Musik. Gesangstücke mit Clavierbegleitung sind sie nicht, sondern Clavierstücke mit nebenhergehendem Gesang. Wie er zu dieser Eigenart kam, da er doch den hohen Rang der Singstimme völlig anerkannte und vortrefflich für Gesang zu schreiben verstand, ist wieder eine Frage, die der Historiker versuchen müßte zu lösen. Kein Zweifel, daß Haydn's innerstes Wesen mehr der instrumentalen als der vocalen Musik zuneigte. Aber vielleicht liegt der Schlüssel doch noch anderswo. In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts galten die Lieder oder, wie man vornehmthuerisch sagte, die Oden eigentlich immer zugleich als Sing- und Spielcompositionen. Dies hing zusammen mit der großen Bedeutung, welche damals die Tanzformen für den häuslichen Gesang hatten. Man componirte ein Lied im Bau eines Menuetts; warum sollte man es nicht zugleich als Spiel-Menuett benutzen und zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen? Diese Art fand Haydn vor, und da sie zu seinen

geheimsten Neigungen stimmte, so behielt er sie bei und bildete sie weiter und freier aus.

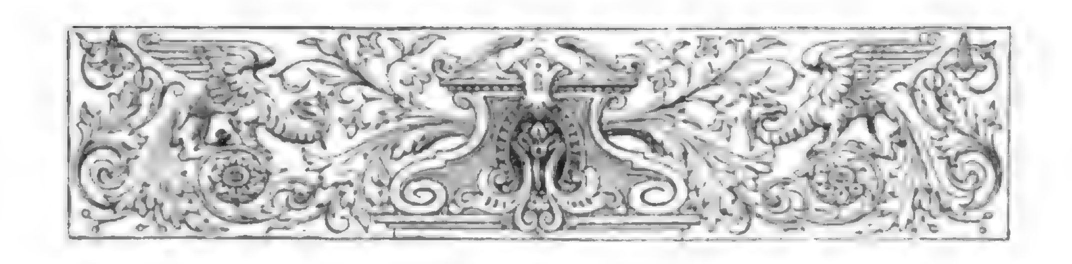
Haydn's allgemeiner musikalischer Charakter wird von Pohl in einer Weise geschildert, der man in den Hauptsachen völlig beistimmen kann. Es wäre vielleicht nützlich, unserer Zeit gegenüber einen bestimmten Punkt nicht mehr so stark herauszuheben, wie es bisher immer geschehen ist. Ich meine Haydn's Neigung zu Scherz und Muthwillen. Die Leute kommen am Ende dahin, in ihm nur einen Spaßmacher und, da man es außerdem liebt, ihn sich immer als alten „Papa" vorzustellen, gar wohl einen kindischen Spaßmacher zu sehen. Man höre, was Mozart sagt: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und Alles gleich gut wie Haydn". Seine Adagiosätze haben manchmal einen so feierlichen, hymnenartigen und zugleich schwärmerischen Zug, wie er nur noch in den schönsten Beethoven'schen Adagio's wiederzufinden ist. Von vielen Allegro's kann man, um einen Beethoven'schen Ausdruck anzuwenden, sagen: sie schlagen Funken aus dem Mannesgeist. Nur wenn man diese erhabenen und hinreißenden Seiten der Haydn'schen Compositionen mit den entsprechenden Beethoven's vergleicht, wird man inne, daß sie durch eine tiefinnere Freundlichkeit des Gemüthes gemildert sind. Wenn man von Haydn dem Humoristen sprechen will, wird man sich zuvor über die Bedeutung des Wortes zu verständigen haben. Haydn hat das Wort „Humor" in einer Unterredung mit Dies selbst einmal gebraucht. Er versteht offenbar darunter: Uebermuth und frohe Laune. Wenn man aber Humor als jene schillernde Stimmung erklärt, welche entsteht, wenn der Mensch sich einerseits zu souveräner Freiheit über die Welt erhebt, andrerseits aber doch mit aller Lust und allem Leid der Erde sich aufs Innigste eins fühlt, dann wird man Haydn nicht wohl den größten Humoristen im Reich der Töne nennen können, wie Pohl dieses thut. Gewiß ist ihm dieser besondere Humor nicht ganz fremd: im letzten Satze der Abschiedssinfonie z. B. ist er vorhanden. Aber im Ganzen war

doch Haydn's Gemüth dafür zu naiv und harmonisch geartet. Der Mann, welcher für den Humor zuerst den vollen musikalischen Ausdruck fand, ist und bleibt doch Beethoven. In Mozart's Musik fehlt der humoristische Ton gänzlich. Haydn steht auch in dieser Beziehung jenem näher als diesem.

Es ist dem verdienten Verfasser nicht beschieden gewesen, sein Werk, dem er die beste Lebenskraft gewidmet, zu beendigen. Der Tod hat ihn abgerufen. Mögen geschickte und würdige Hände seine Vollendung übernehmen. Zu der einen dann gewonnenen vollständigen und sichern Grundlage für das Studium Haydn's möge sich als zweite recht bald eine Gesammtausgabe seiner Werke gesellen. Was bei Mozart durchgeführt ist, wird sich auch bei seinem ebenbürtigen ältern Kunstgenossen ermöglichen lassen, und noch größer dürfte hier die Zahl der bisher unbekannten Compositionen sein. Unsere Vorväter lebten in Zeiten königlichen Ueberflusses. So reichlich strömten die Kunstgaben auf sie nieder, daß es unmöglich war, sie sämmtlich mit Würdigung zu genießen. Gegen jene Zeiten sind wir Bettler geworden. So möge ihr überflüssiger Reichthum von uns nicht ungenutzt bleiben.



„Beethoveniana“.



Zu wissen, auf welche Weise ein Meisterwerk der Kunst entstanden ist, kann für denjenigen gleichgültig sein, der sich durch das Kunstwerk erfreuen und erbauen lassen will. Frei steht es da, und losgelöst von seinem Schöpfer, und enthält in seiner einfachen Erscheinung Alles, was zum Verständniß nöthig ist. Mehr über das Werk wissen wollen, als es selbst uns sagt, kann den Eindruck stören, und sich an dem Vorwitzigen rächen: es kann ihm die Fähigkeit des unbefangenen Genießens rauben.

Eine andere Bedeutung hat die Frage nach der Entstehung des Kunstwerkes für die Wissenschaft. Es ist schon wichtig, die äußeren Ereignisse zu kennen, die den Künstler veranlaßt haben, seine Phantasie auf ein gewisses Ideal zu richten, um alsdann zu beobachten, wie das Zufällige im Nothwendigen, das Vorübergehende im Bleibenden sich aufgelöst hat. Ein Stück vom Wesen der Schönheit wird so entdeckt. Gelingt es nun gar, den Vorgang des inneren Werdens zu belauschen, so darf sich die Psychologie und Aesthetik hiervon den größten Gewinn versprechen.

Freilich, will man zu allgemeingültigen Ergebnissen gelangen, zur Erkenntniß von Gesetzen, welche den einzelnen Fall bedingen, so muß es möglich sein, Beobachtungen jener Art in großer Anzahl anzustellen. Bis dahin bleibt die Verwerthung des Ergebnisses unsicher, oder man müßte im Stande sein, andere Kriterien zu finden, mittels welcher sich in jedem Ergebniß sondern

läßt, was Wirkung eines allgemeinen Gesetzes, was Ausfluß der individuellen Künstlerpersönlichkeit ist.

Die Musik bietet materiell und ideell dem wissenschaftlichen Begreifen größere Schwierigkeiten als eine der übrigen Künste. Wenn schon im Allgemeinen der Act künstlerischer Empfängniß und das allmähliche Ausreifen in der Phantasie mit dem Schleier des Geheimnisses umgeben ist, so kann leicht ermessen werden, wie dicht gerade bei der Musik dieser Schleier erscheinen muß. Selbstbeobachtungen der Künstler fehlen nun zwar nicht ganz. Sie sind zum Theil gewiß werthvoll, führen aber auch leicht in die Irre. Je mächtiger die Phantasie erregt ist, desto stumpfer wird gleichzeitig das Beobachtungsvermögen, und gerade von einigen der größten Künstler wissen wir durch eigene Aeußerungen, daß sich die Grundidee des Werkes in ihnen fast im Zustande der Bewußtlosigkeit bildete. Was sie darüber auszusagen im Stande waren, bezieht sich meist auf Nebendinge. Oder aber, sie versuchten sich nachträglich in den durchlebten Zustand zurückzuversetzen und verfielen dann in Selbsttäuschungen. Man hat Beispiele, daß Künstler hintennach ihren Werken Beziehungen unterschoben, die sie ursprünglich unmöglich gehabt haben können.

Je nach Begabung und Gewohnheit ist bei den großen Musikern die Art verschieden gewesen, wie sie ein Kunstwerk äußerlich erkennbar zu Stande brachten. Bei einigen vollzog sich der Werdeproceß durchaus in verborgener Stille. Zu ihnen gehörte Mozart, der das Werk zuerst in der Phantasie sich vollständig gestalten ließ, ehe er eine Note niederschrieb. Die schriftliche Aufzeichnung war ihm alsdann eine mechanische Arbeit, während welcher er sich unterhalten und Scherz treiben konnte; es störte ihn nicht einmal, wenn um ihn her musicirt wurde: so tief und unverwischbar stand das Tonstück in seiner Einbildungskraft eingegraben. Nur ausnahmsweise ist es vorgekommen, daß er über eine Einzelheit beim Niederschreiben noch nicht entschieden war. Die Ouverture zu „Figaro's Hochzeit" bietet ein Beispiel: sie sollte anfänglich einen langsamen Mittel-

satz bekommen, den Mozart aber schon wieder strich, ehe noch die Ouverture vollständig ausgeführt war. Skizzen, die sich erhalten haben, zeigen ebenfalls in der Regel das Stück in seinen Umrissen vollständig fertig; wenn im Augenblick der Ausführung noch Einzelnes unmittelbar entstand, so gehörte es zu den untergeordneten Dingen. In das Dunkel des Mozart'schen Schaffens hineinzuleuchten, ist also unmöglich. Aehnlich war es mit Franz Schubert bestellt, nur daß hier der Grad inneren Ausreifens augenscheinlich geringer war, und sehr Vieles direct unter dem Niederschreiben erfunden wurde. Von Sebastian Bach wissen wir, daß er sich für eine geplante Composition zuweilen vorher Einiges notirte. Im Allgemeinen war auch bei ihm der Act des Schaffens ein innerlicher, nur scheint er, wenn schon mit gleicher Stetigkeit, so doch langsamer sich vollzogen zu haben, als bei Mozart. Trotz der großen Complicirtheit seines Tonsatzes kennen wir wenige Fälle, wo er die einmal fixirte Anlage eines Tonstückes wieder verworfen hätte. Auch in der Ausführung der Einzelheiten tritt nur selten ein Schwanken zu Tage. Häufiger nahm er Aenderungen vor, wenn er nach längerer Zeit auf ein Werk zurückkam; allein für die Erkenntniß des Weges, auf dem es anfänglich sich gebildet hatte, wird durch den Nachweis solcher Aenderungen nichts gewonnen. Händel war vielleicht der schnellfertigste aller großen Componisten. Composition und Niederschreiben fällt bei ihm fast zusammen und immer stellt schon die erste Niederschrift das Stück in allen Hauptzügen vollständig fest; bei der Ausführung des Skizzirten wurde dann nur eine nochmalige Durchprüfung desselben vorgenommen. Händel's Entwürfe bieten am allerwenigsten ein Abbild des inneren Werdens, nicht einmal die Anhaltspunkte, auf dieses zurückzuschließen. Dagegen haben wir in seinen Umarbeitungen eigener und fremder Compositionen ein wichtiges Mittel, wenn schon nicht den Entstehungsproceß eines einzelnen Werkes, so doch die allgemeinen Bedingungen kennen zu lernen, auf welchen die gestaltende Kraft seiner Phantasie beruhte.

Wiederum ganz anders liegt die Sache bei Beethoven. Dieser hatte die Gewohnheit, die innere Arbeit des künstlerischen Schaffens durch äußere Fixirung seiner Gedanken fortlaufend zu unterstützen. Er legte sich zu diesem Zwecke eigene Bücher und Hefte an, die er mit kürzeren und längeren musikalischen Notizen, Versuchen, Skizzen, Entwürfen anfüllte, nicht nur bei häuslicher Arbeit, sondern auch, wenn er nach seiner Neigung die Natur durchschweifte. Eine sehr erhebliche Masse dieser Manuscripte ist erhalten geblieben. Der Erkenntniß, wie wichtig sie für die Beurtheilung von Beethoven's Schaffen seien, konnte sich Niemand verschließen, der von ihrer Existenz wußte. Aber erst in unserer Zeit hat man begonnen, die Quelle gründlich und planmäßig auszunutzen. Es ist das Verdienst Gustav Nottebohm's († 1882), hierin vorangegangen zu sein. In mehreren Schriften („Ein Skizzenbuch von Beethoven", 1865; „Beethoveniana", 1872; „Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803", 1880) hat er die Ergebnisse seiner Forschungen vorgelegt. Diesen Schriften gesellte sich dann eine Publication von nachgelassenen Aufsätzen Nottebohm's, welche E. Mandyczewski in Wien unter dem Titel „Zweite Beethoveniana" im Jahre 1887 hat erscheinen lassen (Leipzig, J. Rieter-Biedermann). Es sind im Ganzen 65 Aufsätze, und sie erstrecken sich auf Beethoven's gesammte Wiener Zeit, vom Jahre 1792 bis zu seinem Tode 1827.

Wer ein Stück Beethoven's an sich vorüberziehen läßt, sei es, daß er hingegeben nur genießt, sei es, daß er ruhig eindringend prüft, immer wird er von größter Bewunderung erfüllt werden über die seltene Formvollendung, die sich mit höchster Freiheit individuellster Bewegung paart. Ein jedes steht hier an seinem Orte; Alles ist unlöslich fest in einander gefügt; in vollkommener Einheitlichkeit organischen Wuchses schreiten auch die riesigsten Kunstgestalten so leicht und sicher dahin, daß man meinen möchte, sie hätten niemals anders sein können, die Naturkraft des Genius habe sie, einer inneren Nothwendigkeit gehorchend, mühelos aus sich herausgestellt. Es ist das erste und unwidersprechlichste Er-

gebniß der Skizzenbücher, daß dies ganz und gar nicht der Fall gewesen ist. Das Schaffen Beethoven's ging nicht nur schwer und langsam, sondern auch stückweise und in einem Grade unzusammenhängend von Statten, daß es unerklärlich scheinen will, wie auf diese Weise organische Einheiten entstehen konnten. Dazu macht sich, im strictesten Gegensatze zu Händel, ein unstätes und capriciöses Wesen bemerkbar, das sich zunächst seinem Gegenstande nur an- und abspringend nähert, bald dieses, bald jenes in Angriff nehmen möchte und daher nothwendig zur schriftlichen Aufzeichnung flüchten muß, um das in solch' verworrenem Thun Gewonnene sich nicht wieder unter den Händen zerrinnen zu sehen. Wenn wir die ersten fixirten Entwürfe zu Compositionen, die wir als im Glanze höchster Vollendung strahlende Kunstwerke kennen, vergleichen mit dem, was endlich aus ihnen geworden ist, so finden wir, daß jene embryonischen Wesen häufig nicht nur unbedeutend und alltäglich aussehen, sondern auch mit dem letzten Resultat der Entwicklung manchmal kaum eine Aehnlichkeit haben. In anderen Fällen sind sie unbehülflich und unschön. Da wir für Beethoven's Schönheitssinn an seinen ausgereiften Werken einen sicheren Maßstab haben, so ist die Annahme ausgeschlossen, daß sie, so wie sie dastehen, ihm selbst zu irgend einer Zeit gefallen haben könnten. Er muß in ihnen Etwas gesehen haben, was dem fremden Auge unerkennbar ist, Andeutungen eines Ideals, das ihm zur Zeit nur erst wie ein dunkles, undeutlich umrissenes Etwas vorschwebte. Dann kann man in späteren Aufzeichnungen verfolgen, wie der erste Entwurf anfängt, individuellere Züge anzunehmen. Aber auch bei begonnenem Ausbildungsproceß geht es noch keineswegs gerade aufs Ziel los. Es wird experimentirt, geändert, oftmals in einer bestimmten Richtung hartnäckig weiter gestaltet, dann das ganze Resultat plötzlich verworfen und die Formung auf anderem Wege versucht. Die Arbeitsmethode ist die gleiche, mag es sich um große oder kleine Kunstformen handeln. Ganz einfach construirte Stücke, wie der allbekannte Trauermarsch aus der As-dur-Sonate

(Op. 26), das Variationenthema aus dem Cis-moll-Quartett, das mit seiner einfachen Innigkeit unmittelbar, wie eine Inspiration, dem Gemüthe entquollen zu sein scheint — sie konnten nicht zu Stande kommen ohne mühseliges Ringen und wiederholtes Ansetzen. Zu der Melodie „Freude, schöner Götterfunken", welche den Kern des Finales der neunten Sinfonie bildet und gewiß von ausgesuchter Einfachheit ist, lernen wir mehr als ein Dutzend verschiedener Versionen kennen; das Lied „Die stille Nacht umdunkelt erquickend Thal und Höh", liegt in sechzehn mehr oder weniger von einander abweichenden Anfängen vor. Bei dem kleinen Goethe'schen Gedicht „Trocknet nicht, trocknet nicht Thränen der ewigen Liebe!", das auch erst nach vielen Versuchen die endgültige musikalische Gestalt gewann, scheint Beethoven sogar in der Mitte zu erfinden angefangen zu haben; wenigstens gehören die zuerst notirten Töne zu den Worten: „unglücklicher Liebe!" und: „Ach, nur dem halbgetrockneten Auge, Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!" Konnte aber solches bei der kleinen Form geschehen, so darf es nicht weiter Wunder nehmen, daß er z. B. auch im Liederkreis „An die ferne Geliebte" die einzelnen Gedichte nicht der Reihe nach componirt, sondern sie durcheinander in Angriff nimmt, und ohne das Angefangene zu vollenden, von diesem zu jenem herüber und hinüber springt.

Daß es Beethoven überhaupt liebte, an verschiedenen Werken gleichzeitig zu arbeiten, wissen wir aus seinen eigenen Worten. „So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich," steht in einem Briefe vom 29. Juni 1800 an den befreundeten Dr. Wegeler zu lesen. Die Skizzenbücher liefern hierzu die Belege, und mit einer Deutlichkeit und Ausgiebigkeit, wie sie in Beethoven's Worten niemals hätten gefunden werden können. Auch ergibt sich, daß er diese Art, zu arbeiten, nicht erst um das angegebene Jahr annahm. Schon um das Jahr 1794 arbeitet er zugleich an zwei Claviertrios und einem Gesangstück. Bei den sogenannten Rasumoffsky'schen Streichquartetten

(1806) bemerkt man, daß er sich gleichzeitig mit verschiedenen Sätzen der ersten und zweiten, sowie des zweiten und dritten Quartetts beschäftigt. Ebenso verfuhr er bei seinen letzten Compositionen, den großen Streichquartetten von 1825 und 1826: an allen Hauptstücken des siebensätzigen Cis-moll-Quartetts war er durcheinander thätig. Hierbei kommt es denn gar nicht selten vor, daß einzelne Gedanken, ja ganze Sätze ursprünglich andere Bestimmungen hatten, als ihnen endgültig zugewiesen wurden.

Dagegen ereignet es sich auch, daß Beethoven eine Melodie gleich anfangs fast durchaus in der Form erfaßt, die ihr schließlich zu eigen geblieben ist, also sein Ideal schon beim ersten Aufblick in heller Klarheit zu schauen bekommt. Dann aber stellen sich Zweifel ein; er verläßt das Gefundene, schweift suchend anderswo umher und kehrt erst später nach manchen Irrgängen zur ersten Form zurück. Bei dem Gedicht Goethe's „Kleine Blumen, kleine Blätter" ist es ihm so ergangen. Ebenso erfolgt manchmal die Composition eines mehrsätzigen Stückes ganz regelrecht Schritt vor Schritt und Satz nach Satz. Aber dann sind zuweilen, wie in der A-dur-Sinfonie, die Gedanken zuerst ganz andere, als wir sie in der fertigen Composition finden. Ferner werden die Gedanken für einen bestimmten angestrebten Zweck nicht immer neu erfunden. Altes unbenutztes Material kommt wieder zum Vorschein. Wir finden, daß das schöne Hauptthema des langsamen Satzes der A-dur-Sinfonie schon sechs Jahre früher entstanden ist, als es in der Sinfonie seine Verwendung gefunden hat, und das Thema zum Scherzo der neunten Sinfonie war zwei Jahre früher da, als Beethoven sich zur Composition dieser Sinfonie überhaupt anschickte.

Beethoven's Genius äußerte sich nicht wie ein breit ausstrahlender Lichtstrom, sondern wie ein intensives Glühen und unruhiges Funkensprühen. Fort und fort löšten sich aus seiner Phantasie die entwicklungskräftigen Keime los, von welchen er gewiß nur die bedeutsamsten in seine Skizzenbücher eingetragen hat. Aber selbst diese ließ er zu einem großen Theile ungepflegt

zu Grunde gehen. Es ist erstaunlich, wie viele Gedanken und Entwürfe uns in den Aufzeichnungen begegnen, aus denen er nichts gemacht hat. Vieles, dem man es nicht ansieht, welche Potenz es in sich barg. Anderes von schon entwickelter hoher Schönheit. Weit ausschauende Pläne in solcher Anzahl, daß Nottebohm zu der Behauptung berechtigt war, hätte Beethoven so viel Sinfonien geschrieben, als er angefangen hat, so besäßen wir ihrer wenigstens fünfzig. Dieses Funkenwerfen des Genius kam auch nicht zu Ruhe während der zielbewußten Ausarbeitung seiner Werke. Als er das C-dur-Quartett schrieb, das dritte der Rasumoffsky'schen, blitzte plötzlich das Thema des zweiten Satzes der A-dur-Sinfonie auf, welches glücklicherweise nicht wie hundert andere Keime zum Absterben bestimmt war. Man kann bemerken, daß gerade gegen die Beendigung eines Werkes hin eine besonders große Menge neuer Ansätze und Gedanken zur Erscheinung kommt, und daß gerade sie dann meistens unbenutzt bleiben. Die Erklärung des Phänomens liegt wohl nicht fern. Der siegreichen Vollendung eines Werkes nahe, fühlt sich der Künstler stolz, glücklich und gehoben. Bei Beethoven äußerte sich dieses Gefühl in einem stärkeren Functioniren seines eigenthümlichen Phantasielebens. Der Schwung, mit dem er im Siegeslauf ans Ziel gelangte — und mehr als bei Andern kann bei ihm vom Sieg die Rede sein — zerstäubte in einem glitzernden Regen neuer Gedanken. Aber weil sie ihren Anlaß hatten in einem Werk, das nunmehr endgültig abgethan war, blieb auch ihnen die Weiterentwicklung versagt.

Diese Unbehülflichkeit, Mühsal und Unrast im Bearbeiten der Materialien, und diese gewaltigen, wie für die Ewigkeit gefesteten Gebäude der vollbrachten Kunstwerke — welche Gegensätze! Wie war es möglich, daß derselbe Mann, den wir zeitlebens im Schweiße seines Angesichtes mit dem Stoffe ringen sehen, diese königlichen Gestalten schuf, die ihn unter die größten Künstler aller Völker und Zeiten erheben? Wir fragen; aber die Thatsache liegt vor, und wir müssen ihr gerecht werden.

Mozart hat in einem Briefe, dessen unverfälschten Text wir nicht besitzen, an dessen echtem Kern ich aber nicht zweifeln möchte, gesagt, wenn er ein Stück in sich gestaltet habe, dann höre er es in der Einbildung nicht nach einander, wie es hernach kommen müsse, sondern wie gleich Alles zusammen, und das sei für ihn selbst das Schönste. Hiermit ist der Kernpunkt künstlerischen Schaffens haarscharf bezeichnet: jenes Einheitsgefühl, das auch bei der Vorstellung der entlegensten Einzelheit stets in voller Stärke fortdauert, Alles aus sich entläßt und wieder auf sich bezieht und wie in einem Brennspiegel auffängt. Nur so kann ein Kunstwerk entstehen, und darum muß auch Beethoven dieses Gefühl gehabt haben. Es ist aber damit doch vereinbar nicht nur, daß ihm eine Menge Gedanken kamen, denen er einstweilen keine höhere Bestimmung gab — dies dürfte sich bei allen Componisten ereignen — sondern auch, daß er auf niederen Stufen des Entwicklungsprocesses das Einheitsgefühl über der Beschäftigung mit dem Einzelnen leicht wieder verlor, und es dann später mit erneuter Anstrengung in sich wecken mußte. Daß dem so gewesen ist, steht nach dem Ausweis der Skizzenbücher außer allem Zweifel. Es läßt sich nachweisen, daß einzelne Sätze der Quartette, Sonaten anfänglich, und noch nachdem ihre Ausgestaltung schon ziemlich weit vorgeschritten war, für einen ganz andern Zusammenhang, zum Theil auch für anderes Tonmaterial bestimmt waren. Das Rondo der Sonate pathétique Op. 13 war zuerst ein Stück für Violine (mit Clavier); der letzte Satz des großen A-moll-Quartetts Op. 132 ist aus zurückgelegten Entwürfen zum Finale der neunten Sinfonie entstanden. In dieses selbe Quartett sollte nach dem früheren Plane ein Satz eingefügt werden, der endlich im großen B-dur-Quartett seinen Platz erhielt. Dergleichen ist doch nur möglich bei völliger Aenderung des Planes, oder, was ziemlich auf dasselbe hinauskommt, wenn der Künstler das als Ganzes entworfene Werk in seine Theile auseinanderfallen läßt. Die neben- und durcheinander laufende Beschäftigung mit drei, vier und mehr Stücken

zu gleicher Zeit, die manchmal geradezu chaotisch erscheint, ist auch nicht anders denkbar, und wenn Beethoven viermal zu verschiedenen Zeiten ansetzt, eine Ouverture (C-dur Op. 115) zu componiren und stets mit Benutzung derselben Hauptgedanken, so ist es dieselbe Erscheinung. Bei solcher Veranlagung bedurfte es eines außergewöhnlich energischen Willens und eines hohen künstlerischen Pflichtgefühles, um zum Ziele zu kommen. Beethoven besaß diese Eigenschaften. Er ermüdete nicht, das kleinste Tongebild so lange zu formen, bis es seiner Idee völlig entsprach; er ließ es sich nicht verdrießen, immer von Neuem die eigene Unruhe zu zähmen und klomm so oft die Höhe ordnender Umschau hinan, bis es ihm endlich gelang, sich oben zu behaupten. Wie wir von dem jähen Umschlag der Empfindungen wissen, welcher ihm im Leben eigen war, so konnten sich auch die Anschauungen seiner Phantasie blitzschnell verdunkeln oder in ihr Gegentheil verkehren. Ein Beispiel von überzeugender Beweiskraft findet sich in den Skizzen zum großen Es-dur-Quartett Op. 127. Das Adagio mit den nachfolgenden Variationen gehört zu den schönsten jener nur Beethoven eignen weihevollen Gesänge, in denen die Seele, von allem Erdenleid sich lösend, feierlich andachtsvoll dem Ewigen entgegenschwebt. Man hält es für unmöglich, daß in diese reine Höhe auch nur ein Laut des Irdischen heraufdringen könne. Und doch, was geschieht? Nachdem Beethoven eine Weile am Adagio gearbeitet hat, kommt plötzlich sein Dämon über ihn. Er verändert Tonart und Zeitmaß und verwendet das Thema zu einem heiteren Allegrosatz, in dem sein Humor die possirlichsten Sprünge ausführt. Und wie die lange Ausführung des Satzes andeutet, scheint er ernstlich gewillt gewesen zu sein, ihn als selbständigen Theil dem Quartett einzufügen. Ist nun auch ein Fall eines so crassen Umschlags nicht zum zweiten Male bekannt geworden, so liegt doch das stete Hin und Her zwischen Ernst und Scherz im Wesen des Humors, jenes Humors, den Beethoven zum ersten Male in der Musik zum umfassenden Ausdruck gebracht hat. Dieses

können und dabei doch die beherrschende künstlerische Ruhe nicht verlieren, erforderte eben ein übergewöhnliches Maß von Kraft und Anstrengung.

Alle großen Meister vor Beethoven: Händel und Bach, Haydn und Mozart, auch Beethoven's Zeitgenossen: Spohr, Weber und Schubert, konnten bis zu einem gewissen Grade componiren, wann sie wollten. Goethe's goldenes Wort: „Gebt ihr euch einmal für Poeten, so commandirt die Poesie", war ihnen auf ihrem Gebiete eine Wirklichkeit. Gelang nicht Alles gleich gut, sie hatten doch den Genius gewöhnt, folgsam zu sein, und ganz versagte er sich ihnen nie. Diese Macht selbstgewisser Künstlerschaft hat Beethoven nicht besessen; er lag bei jedem neuen Werke mit seinem Dämon im Kampfe. Zu Zeiten wurde er leichter Herr über ihn, und es mag nach solchen Erfahrungen gewesen sein, wenn er 1810 einmal die Notiz macht: „Sich zu gewöhnen, gleich das Ganze alle Stimmen, wie es sich zeigt, im Kopfe zu haben", demnach den Versuch wagen wollte, sich von der Stütze der Skizzenbücher zu befreien. Der Versuch ist erfolglos geblieben. In seinen späteren Lebensjahren, wo die Kraft der Intuition vielleicht etwas nachgelassen hatte, wird das Ringen immer angestrengter. Er hat es damals selber ausgesprochen, daß er sich scheue, ein neues großes Werk in Angriff zu nehmen. Obgleich er von jeher kein Geschwindschreiber war, so ist doch früher nie Aehnliches bei ihm vorgekommen, wie die Arbeit an der neunten Sinfonie, die sechs Jahre, und an der großen Messe, die vier Jahre dauerte. Häufiger scheinen die Fälle zu werden, in denen das Endergebniß der Composition nicht ganz der ursprünglichen Absicht entspricht. Die Messe wuchs ihm unter der Arbeit zu so ungeheuren Verhältnissen an, daß sie eben als Messe unbrauchbar wurde. Ueber die Form des Schlußsatzes der neunten Sinfonie war er lange schwankend, und als er ihn endlich vollbracht hatte, so wie er nun dasteht, fühlte er sich von seinem Werk nicht befriedigt. In den letzten Quartetten verlor er häufig die Rücksicht auf das Tonmaterial aus

den Augen. Schon früher soll er, als ihm Schuppanzig einmal Vorstellungen machte, gesagt haben: „Glaubt Er, daß ich an eine elende Geige denke, wenn der Geist zu mir spricht, und ich es aufschreibe?“ Aber daß es eben dieser „Geist“ so über ihn davon tragen konnte, ist das Bedenkliche. Denn die Gestalt der Tongedanken wird durch das Material bedingt, in dem sie Erscheinung werden, und in den meisten von Beethoven's früheren Instrumentalwerken ist nichts weniger zu bemerken, als eine Vernachlässigung der Klangwirkung.

Nun ist freilich nicht zu leugnen, daß auch aus früheren Jahren Fälle vorliegen, in denen — mit aller Bescheidenheit gegen den großen Genius sei es gesagt — das letzte Resultat der Arbeit nicht auch das denkbar beste gewesen zu sein scheint; Fälle, in denen Beethoven eine lange Reihe von Versuchen angestellt und endlich eine Entscheidung getroffen hat, welche wir nicht begreifen. Aber wie verschwindend klein ist durch sein ganzes Leben ihre Zahl im Vergleich zu den ungezählten Beispielen, wo seine Kritik endlich mit instinctiver Sicherheit das Beste, ja allein Mögliche getroffen hat. Wie da in unermüdlicher Arbeit nach und nach alle Schlacken abgelöst werden und der Kern in immer glänzenderer Schönheit erstrahlt! Wie es oft nur ein scheinbar geringer Zug ist, dessen Hinzufügung oder Wegnahme plötzlich das Gesicht einer Tongestalt vollständig verändert! Ja, wie bei Compositionen größter Gattung Alles, was ihnen ihre charakteristische Physiognomie verleiht, in den ersten Entwürfen noch fehlt und erst allmählich, Zug nach Zug, zum Vorschein kommt! Die Skizzen zur Eroica-Sinfonie bieten dieses wundersame Schauspiel; sie erhärten aufs Kräftigste die Wahrheit der oben ausgesprochenen Ansicht, daß die Aufzeichnungen der Skizzenbücher für Beethoven vielfach etwas ganz Anderes bedeuteten, als sie andern Sterblichen zu sagen scheinen. Denn es ist unmöglich, daß gerade die auszeichnendsten Merkmale eines Kunstwerks seiner Uridee nicht immanent gewesen, sondern erst später von außen an das Werk hinangearbeitet sein sollten.

So lebten sie denn auch als unsichtbare Potenzen in den unscheinbaren Skizzen, nur dem Auge des Schöpfers wahrnehmbar. Das aber ist nun ein Hauptgewinn des geöffneten Einblicks in Beethoven's Geisteswerkstatt, daß wir dasjenige Element klarer verstehen lernen, welches man wohl das Ethos seiner Compositionen nennen kann. Ihre reinigende und adelnde Kraft, jene Wirkung, die den Hörer mit dem Gefühl, er sei ein besserer Mensch geworden, von dannen gehen läßt, sie entspringt zunächst und vor Allem der Art, wie diese Kunstwerke selbst zu Stande gekommen sind. Nicht äußerlich an sich, wohl aber tief in sich tragen sie die Geschichte ihrer Entstehung. Sie wollen es durch keinen Laut verrathen, aber wir lesen es in allen ihren Zügen: nur im steten heißen Kampf, nur durch Eroberung Schritt vor Schritt ist das gewonnen, was nun dasteht, frei, soweit es menschenmöglich ist, von jedem unreinlichen Erdenrest. Dieses stete Ringen und Streben ihres Schöpfers suchte keine äußeren Güter; es galt dem Ideal, und ein Gott trieb den Künstler, zu seiner Erreichung das Aeußerste daran zu setzen. Man hat das Ethos der Compositionen Beethoven's unmittelbar aus seinem persönlichen Charakter ableiten wollen. Im letzten Grunde hängt es ja mit ihm zusammen, aber erklärt ist dadurch wenig oder nichts. Auch Händel besaß Größe und Reinheit der Empfindung in gewiß nicht geringerer Stärke als Beethoven. Dennoch ist die Wirkung seiner Compositionen eine gänzlich verschiedene. Auch sie wird uns aus der Art seiner Arbeit verständlich; es sind oben einige Andeutungen über sie gegeben. Er war wie ein mächtiger Herrscher, dem Alles auf den Wink gehorcht. Beethoven aber war ein siegreicher Streiter.

Allbekannt ist, wie Beethoven den letzten Satz der neunten Sinfonie eingeleitet hat; ihn führte dabei die Absicht, auf den Eintritt des Gesangs vorzubereiten, der diesem Instrumentalwerk die Krone aufsetzen sollte. Kurze Sätze des Orchesters wechseln mit recitativartigen Phrasen der Instrumentalbässe. Der erste jener Sätze ist nur ein wildes Toben: es scheint Alles

aus Rand und Band gerathen zu sein; in den andern treten die Anfangsthemen der ersten drei Sätze der Sinfonie nach einander auf, denen aber die recitirenden Contrabässe und Violoncelle alsbald ins Wort fallen. Dann erscheint die Melodie des Liedes „Freude, schöner Götterfunken" und wird durchgeführt, zunächst nur vom Orchester; die Durchführung bricht ab, der durchmessene Entwicklungslauf wird durch erneutes Toben der Instrumente nochmals angedeutet, nun aber wird dieses unterbrochen durch die Menschenstimme selbst: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere." Damit ist die Brücke geschlagen, und Schiller's Hymnus beginnt. Aus den Skizzen geht hervor, daß sich Beethoven anfänglich mit einem Plane trug, dem die endliche Ausführung wohl der allgemeinen Idee nach entspricht, der aber sonst noch mancherlei Anderes in sich barg, was zur Erhellung des Werdeprocesses dienen kann. Es finden sich dort später unbenutzt gebliebene Worte, die zur Textunterlage für ein Baßrecitativ bestimmt waren, und dieses Recitativ wiederum sollte die Einleitung des Finales bilden. Die Worte sind nicht überall lesbar, aber der Sinn der Sätze ist doch ganz verständlich. Hier das Wesentliche. Zunächst lesen wir: „Nein diese [Töne] erinnern an unsere Verzweiflung", was offenbar mit jenem tobenden Orchestersatze zusammenhängt, der das Finale eröffnet. Dann heißt es weiter: „Heute ist ein feierlicher Tag, dieser sei gefeiert durch Gesang und [Spiel]." (Das Orchester stimmt den Anfang des ersten Satzes an.) „O nein, dieses nicht, etwas anderes, gefälligeres ist es, was ich fordere." (Der Anfang des Scherzo erklingt.) „Auch dieses nicht, ist nicht besser, sondern nur etwas heiterer." (Das Adagio wird begonnen.) „Auch dieses es ist zu zärtlich, etwas aufgewecktes muß man suchen; ich werde helfen, daß ich selbst euch etwas vorsinge"; (das Orchester spielt den Anfang der Melodie: „Freude, schöner Götterfunken") „dieses ist es, ha! es ist nun gefunden!" (der Singbaß selbst stimmt an:) „Freude, schöner Götterfunken." Man betrachte diesen Entwurf im Lichte

der über Beethoven's Schaffen oben gemachten Mittheilungen. Man beachte, daß gerade das Finale der neunten Sinfonie ihm außergewöhnlich viel Mühe gemacht hat; daß er ursprünglich die Verwendung von Menschenstimmen gar nicht beabsichtigte; daß die Arbeit an dieser Sinfonie überhaupt durchkreuzt und gestört wurde durch den Plan zu einer andern, in welcher, wie es scheint, ein Gesangstück den eigentlichen Kern bilden sollte; daß er andererseits sich mit dem Gedanken, die Schiller'sche Hymne im großen Stile zu componiren, schon dreißig Jahre getragen, und zehn Jahre vor der neunten Sinfonie schon energisch, aber dennoch vergeblich dazu angesetzt hatte. Es ist wohl begreiflich, daß er hier, wo er wegen einer geeigneten Anknüpfungsweise in einer ästhetisch sehr gerechtfertigten Verlegenheit war, den Einfall hatte, jenen künstlerischen Werdevorgang, den er so oft mit Anstrengung durchgemacht und der ihn endlich immer aus der Dämmerung des Zweifels in das Licht siegreichen Gelingens geführt hatte, einmal in das Kunstwerk selbst einzubeziehen. Er setzte sich damit freilich wieder über ein anderes Gesetz hinweg, welches fordert, daß an dem vollendeten Kunstwerk alle Spuren seines Werdens getilgt sein sollen, ein Gesetz, dem er ja selber sonst aufs Strengste nachzuleben pflegte. Er war sich dessen wohl auch bewußt und suchte bei der endgültigen Fassung der Finaleinleitung die Darstellung des Vorganges dadurch zu verschleiern, daß er statt der Menschenstimme nach Möglichkeit nur die Instrumente reden ließ.

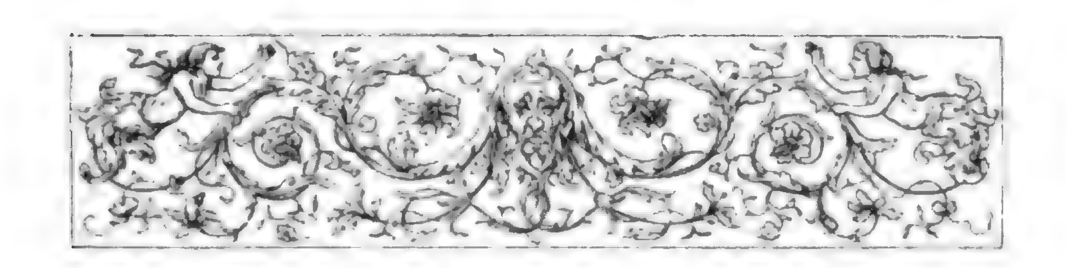
Die Zeitgenossen Beethoven's waren voll von Bewunderung über die hinreißende Macht seiner freien Phantasie. Unerschöpflich soll die Fülle der Ideen gewesen sein, die ihm zu Gebote standen, wenn er sich am Clavier seinen unmittelbaren Eingebungen überließ, und bezaubernd schön ihr Wesen. Dies scheint im Widerspruche zu stehen zu der mühsamen Arbeit, mit welcher er nachweislich seine Gedanken in die Form brachte, in welcher sie sagten, was er meinte; ein tiefsinniger Grübler, der für seine Idee die Fassung nicht findet, und trotzdem in glänzender Rede die Hörer zu packen

weiß! Allein ein schnell vorüberrauschender und auf immer entschwindender Erguß der Phantasie kann jener Vollendung der Form entrathen, die für das zur Dauer bestimmte Kunstwerk gefordert werden muß. Wir sind nicht zu der Annahme gezwungen, daß Beethoven's freie Phantasien von derselben inneren Durchbildung gewesen sind, wie seine niedergeschriebenen Compositionen, und wäre die Vermuthung zutreffend, daß die bekannte Clavierphantasie Op. 77 etwa ein Bild davon gäbe, wie er zu improvisiren liebte, so läge der Beweis des geringeren Werthes solcher Improvisationen vor Augen. Ihre Wirkung kann dennoch gewesen sein, wie sie uns geschildert wird: die Persönlichkeit des Componisten, sein feuriger Vortrag, der Eindruck der unmittelbar hervorströmenden Erfindung, alles dies wird sie zu einem wesentlichen Theile bedingt haben. Ein Anderes jedoch kommt hinzu. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Bewährung unumschränkter technischer Meisterschaft in dem Künstler ein Gefühl des Glückes erzeugt, welches seine Phantasie für eine gewisse schöpferische Thätigkeit besonders günstig disponirt, daß demnach Beethoven schon durch dieses Mittel während des Spielens auf mancherlei Gedanken geführt wurde, welche sich bei der inneren Meditation schwerer, oder überhaupt nicht einstellten. Außerdem aber weckt allein schon die Berührung mit dem Klange in dem Künstler den Trieb zur Production. Wir wissen, daß Joseph Haydn, wenn er componiren wollte, sich zuvor am Clavier phantasirend erging und alsdann die besten Gedanken, die ihm unter dem Spielen gekommen waren, aufschrieb und ausarbeitete. Es ist das etwas vollkommen Anderes, als jenes dilettantische Componiren am Clavier, bei dem endlich nur gemacht wird, was die Finger wollen und können. Sollte Haydn's Beispiel nicht genügen, so kann auch auf Sebastian Bach hingewiesen werden. Dieser war gleichfalls einer der größten Meister der Improvisation, aber die Erfindung war schwerflüssiger, als bei Persönlichkeiten wie Händel und Mozart. Wenn er frei vor Zuhörern phantasiren wollte, so liebte er es, sich vorher gleichsam warm zu spielen:

er trug fertige Musikstücke vor, und — was bei seiner erstaunlichen Originalität gewiß höchst merkwürdig — am liebsten Stücke fremder Componisten. Dann erst, wenn er so in künstlerische Erregung gekommen war, eröffnete der eigene Born seinen ganzen Reichthum. Indem dergestalt bei der musikalischen Improvisation noch andere Factoren mitwirken, als beim stillen innerlichen Schaffen, ist es auch sehr wohl möglich, daß Beethoven's Erfindungsgabe sich hier in anderer Weise geäußert hat, als es uns aus den niedergeschriebenen Compositionen bekannt ist, und daß während des Phantasirens Schönheiten aufleuchteten, in deren Wesen es bedingt war, nicht aufgezeichnet werden zu können. —

Aus dem Inhalt der Skizzenbücher, welchen Nottebohm's Fleiß der Welt erschlossen hat, habe ich nur eine besonders wichtige Erscheinung hervorheben und der Betrachtung unterziehen wollen. Was durch sie für die Chronologie der Compositionen, für die Umarbeitung bereits abgeschlossener Werke, für die poetischen Beziehungen von manchen, für Leben und Persönlichkeit Beethoven's sonst noch gewonnen werden kann, ist außerordentlich viel und wird nicht leicht erschöpft werden. Man kann voraussagen, daß die hier geöffnete Quelle für die nächste Epoche der Beethoven-Forschung die wichtigste sein wird.

Die älteste Faust-Oper und Goethe's Stellung zur Musik.



I.

Bekanntlich hat Spohr im Jahre 1813 eine Oper „Faust" geschrieben. Sie gilt Vielen als der erste Versuch, den Stoff musikalisch-dramatisch zu behandeln, und bei sonst vorzüglich unterrichteten Schriftstellern kann man lesen, daß der Text eine Nachbildung des Goethe'schen Faust sei. Das Eine ist so wenig richtig wie das Andere. J. K. Bernard, ein Wiener Literat, welcher für Spohr das Gedicht lieferte, hat Goethe fast gar nicht berücksichtigt, sondern sich unmittelbar an das Volksschauspiel oder andere ältere Bearbeitungen der Sage, ein wenig auch an „Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt" von F. M. Klinger angelehnt. Faust hat dem Mephistopheles seine Seele verschrieben mit dem Hintergedanken, daß es seiner Klugheit im Laufe der Zeit schon gelingen werde, sich den höllischen Banden zu entziehen. Die ihm verliehene Macht will er nun verwenden, um auf Erden Gutes zu thun, das Elend der Menschheit zu lindern, die Unschuld zu schützen, den Frevler zu strafen. Aber der Geist ist willig, das Fleisch ist schwach. Bei jedem Versuche triumphiren seine Selbstsucht und Sinnlichkeit, von Mephistopheles angestachelt, über die edlen Vorsätze. Zwischen großen Worten und kläglichem Thun auf- und niedergezogen, gelangt diese Puppe endlich an das Ziel ihrer Bestimmung. Die „Grundidee" des Stückes ist die Moral, daß man gute Zwecke nicht

mit schlechten Mitteln verfolgen soll. An diesem Faden ist eine Anzahl von sehr anziehenden und ergreifenden Situationen aufgereiht. Die Unabhängigkeit vom Goethe'schen „Faust" kommt dem Bernard'schen eher zu Nutzen, als daß sie ihm schadete. Jeder Vergleich ist von vornherein ausgeschlossen. Wenn die gebildete Welt allgemeiner zu der Einsicht gelangt sein wird, daß das alte Volksschauspiel, welches hinter Goethe's „Faust" steht, auch ohne diesen noch seinen Werth behalten hat, wird es, wie ich glaube, möglich sein, die Oper von Bernard und Spohr wieder mit Erfolg aufzuführen, wie solches geschah in der Zeit, ehe Goethe's Dichtung sich ihren Platz auf der Bühne eroberte. Wir würden damit ein Tonwerk zurückgewinnen, das, wenn auch die eigentlich dramatische Ader in ihm nicht stark pulsirt, doch durch Adel, Reichthum und Eigenart auf einen hervorragenden Platz unter den deutschen Opern Anspruch machen kann.

Die erste Faust-Oper aber ist schon im letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts entstanden, zu einer Zeit also, da der erste Theil von Goethe's „Faust" noch gar nicht erschienen war, und dennoch steht sie mit Goethe's Gedicht in einem engen und sonderbaren Zusammenhange. Die geschriebene Partitur der Oper ist seit Jahren in meinem Besitz, und es könnte leicht sein, daß nur dies einzige Exemplar derselben noch existirt. Im Jahre 1799 war sie bei dem Musikalienhändler Meyn in Hamburg käuflich zu haben gewesen, ebenso der Text mit vollständigem Dialog [1]), Alles sicher nur abschriftlich. Trotz langen Suchens ist es nicht gelungen, die vollständige Dichtung wieder zu finden. Ein gedrucktes Textbuch, üblichermaßen ohne den gesprochenen Dialog, besitzt Herr Albert Schatz in Rostock; es ist bis jetzt ebenfalls ein Unicum. Partitur und Textbuch ergänzen und erläutern sich in manchem Punkte; dennoch kann man an mehren Stellen den Zusammenhang der Handlung nur errathen. Vermuthlich

---

[1]) Neues Journal für Theater und andere schöne Künste. Hamburg. 1799. S. 263.

wegen der großen Seltenheit ist das Werk den Goethe-Forschern bisher entgangen; nur von Wilhelm Creizenach und Carl Engel[1]) wird es erwähnt. Es besitzt aber seinen Werth nicht allein als Curiosum; ich darf daher wohl annehmen, daß auch weitere Kreise gern seine Bekanntschaft machen und den Betrachtungen folgen werden, die sich daran knüpfen lassen.

Der Textverfasser ist Heinrich Schmieder, der Componist Ignaz Walter. Beide wirkten mit einander von 1788 bis 1792 am Nationaltheater zu Mainz, Schmieder als Theaterdichter, Walter als Tenorist. Als das Nationaltheater geschlossen wurde, ging Schmieder nach Mannheim und um 1796 nach Hamburg, Walter schloß sich der Großmann'schen Truppe in Hannover an und nahm für die Jahre 1799 bis 1802 deren Leitung selbst in die Hand. Später hat er das städtische Theater in Regensburg geleitet. Die Partitur des „Doctor Faust" nennt ihn „Churfürstlich Maynzischen Hoffänger", danach müßte er die Oper spätestens 1792 componirt haben. Allein er behielt jenen Titel auch später noch bei, und da das Hamburger „Journal für Theater und andere schöne Künste" 1797 berichtet, daß eine Oper Schmieder's „Doctor Faust" von Walter in Hannover componirt werde und der Vollendung nahe sei, da diese Oper am 28. December 1797 in Bremen, wo Walter's Truppe eine Zeit des Jahres zu spielen pflegte, aufgeführt worden ist, und das gedruckt vorliegende Bremer Textbuch mit dem Text der Partitur übereinstimmt, so kann kein Zweifel sein: die Oper wurde im Laufe des Jahres 1797 in Hannover geschrieben. Hier kam sie dann am 8. Juni 1798 zur Aufführung, und zu diesem Zwecke werden auch die Kürzungen und Zusätze vorgenommen sein, welche die Partitur dem Bremer Textbuch gegenüber zeigt.

---

[1]) Wilhelm Creizenach, Die Bühnengeschichte des Goethe'schen Faust. Frankfurt a. M. 1881. S. 12. — Carl Engel, Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust u. s. w. Oldenburg. 1874. S. 87. — Derselbe, Zusammenstellung der Faust-Schriften vom sechzehnten Jahrhundert bis Mitte 1884. Oldenburg. 1885. S. 214.

Am Beginn der vieractigen Oper finden wir Faust's Famulus, Christoph Wagner, beschäftigt, das Treiben seines Meisters nachzuahmen und, in einem Zauberkreise stehend, mit Hülfe von „Hexenbüchern" die höllischen Geister zu beschwören. Es muß angenommen werden, daß dies Nachts im Walde geschieht. Alsbald zeigt sich ein erschrecklicher Spuk: ein Feuerballen fällt herab und zerplatzt, das wilde Heer jagt mit feurigen Rossen und Wagen im Sturm durch die Lüfte [1]). Wagner springt aus dem Kreise: „Ich dank' euch schön — auf solche Weise Bewahr' mich Gott vor eurer Reise . . . Ich entsag' allem bezauberten Glück. Ich kehr' zum Famuliren zurück." Nun tritt Faust herzu; er singt mit Wagner ein Duett, welches beginnt:

Die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.
Die Zukunft ist zu fern und weit,
Ist uns verwahrt mit hundert Riegeln.

Wagner soll ihn verlassen, da er sich „seinem Geiste weihen" müsse. Dies Stück ist nach der Bremer Aufführung entfernt, und es folgt sogleich eine große Scene, aus Recitativ, Arie und Chor bestehend. Die Verbindung muß durch den gesprochenen Dialog hergestellt worden sein. Faust, allein in nächtlicher Wildniß, hebt an (ich citire genau):

Recitativ.

Wo faß ich dich, unendliche Natur,
Wo dich, des Urlichts helle Spur?
Wo euch, ihr Quellen alles Lebens,
An denen Erd' und Himmel hängt,
Wohin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt — ich schmacht' vergebens.
(Er schlägt ein Buch auf: es bricht eine Flamme hervor.)

---

[1]) In einem Puppenspiele von Doctor Faust, das Wilhelm Hamm 1850 durch Druck bekannt machte, erscheint Mephistopheles als Jäger. Es ist nach dem Obenerwähnten nicht nöthig, hierin mit Wilhelm Creizenach eine Reminiscenz aus dem „Freischütz" zu sehen (Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Doctor Faust. Halle. 1878. S. 144). Auch das von Christoph Winters bearbeitete Cölner Puppenspiel (Scheible, Das Kloster. Fünfter Band. Stuttgart, 1847. S. 805 ff.) scheint sich an Schmieder's Oper anzulehnen.

Arie.

Ha, mächtig wirkt dies Zeichen auf mich ein;
Schon seh', o Geist, ich deinen Feuerschein.
Ich fühle Muth, Unmöglichkeit zu wagen,
Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
Mit Stürmen mich herum zu schlagen,
Und in des Schiffbruchs Toben nicht zu zagen.

Drei Erdengeister (aus der Tiefe).

Die Geisterwelt ist nicht verschlossen,
Sieh', wir gehorchen dem Gebot.
Auf! bade, Kühner, unverdrossen
Die ird'sche Brust im Morgenroth.

Der Leser ahnt, was vorgegangen ist. Wirklich hat Herr Schmieder einen großen Theil des 1790 erschienenen Goethe'schen Faust-Fragments skrupellos in seinen Operntext eingeschlachtet. Die Erdgeister, aus der Tiefe herauf citirt, stellen sich dem Faust als Diener zur Verfügung. Er befrägt sie ob ihrer Eigenschaften: des Einen Kraft ist Schnelligkeit, der Zweite ist der Herr des Goldes, der Dritte ist der Dämon der Zerstörung. Faust nimmt die Dienste der ersten Beiden an; dem Dritten ruft er zu:

Hinweg! — wer liebt, zerstöret nicht.
. . . .
Erscheine mir, mein Genius!
Mir ekelt, was ich sah,
Der Trug studirter Mienen.
Verschaffe mir Naturgenuß,
Des reinsten Mädchens ersten Kuß.

Die beiden zurückgebliebenen Geister verkünden, daß die schwarze Pforte sich aufthue und der Meister heraufsteige. Der Mephostophiles des Volksschauspieles, hier unter Anlehnung an Klinger's „Faust" Leviathan genannt, erscheint, und schickt sich mit den Geistern an, Faust zu folgen, wohin sein Wunsch ihn rufe. Von einem Vertrage zwischen ihnen ist nicht die Rede; kaum dürfte auch ein so wichtiges Moment nur im Dialog untergebracht worden sein. Schmieder verließ sich wohl darauf, daß die Sage allgemein bekannt war, und in der That versteht es

sich von selbst, daß man sie als den Grundriß ansieht, in welchen das Stück mit all' seinen Besonderheiten eingezeichnet ist. Wenn nun freilich diese an sich schon summarische Scene in der Partitur noch wesentlich gekürzt erscheint, so ist hier auf ein recht starkes Maß guten Willens beim Publicum gerechnet, sich die kaum angedeuteten Vorgänge zu ergänzen. Etwas wesentlich Neues, was aus der Sage nicht bekannt wäre, ereignet sich allerdings nicht. Trotzdem hat Schmieder nicht einmal hier in der Behandlung des Einzelnen aus eigenem Vermögen gewirthschaftet. Von dem Momente an, da die Geisterbeschwörung beginnt, ist die Stelle aus Maler Müller's „Faust's Leben" zum Theil wörtlich entnommen. Auch der Name „Cacal", welchen der erste Erdgeist trägt, stammt daher.

Nun kommen wir in Gretchen's Behausung, welche sich singend mit Goethe's vollständiger „Romanze" einführt „Es war ein König in Thule." Auch der weitere Verlauf bis zum Ende der Gartenscene ist aus Goethe beibehalten. Gretchen findet das Juwelenkästchen, kommt damit zu Marthe und läßt sich von ihr anputzen (Duett). Leviathan bringt den Bericht von Herrn Schwerdlein's Tode (Arie), kirrt die Marthe (Arie derselben) und verschafft Faust Gretchen's Bekanntschaft. Im Finale gehen sie im Garten spazieren, die Musik hebt bei dem Blumenorakel an. Hier ist wieder Goethe wörtlich ausgeschrieben. Aber mit der Trennung der Liebenden ist der Act noch nicht aus. Als die Frauen gegangen sind, tritt ein Verhüllter mit Musikanten auf, um Gretchen ein Ständchen zu bringen. Faust kehrt mit Leviathan zurück, geräth in Eifersucht, und es entwickelt sich eine gründliche Prügelei, welcher Gretchen und Marthe vom Fenster aus zusehen. Als die Musikanten vertrieben sind, schlüpfen Faust und Leviathan ins Haus. Diese Scene ist großentheils vom Maler Müller entlehnt, namentlich auch die Worte des Ständchens; die Prügelei aber ist Schmieder's geistiges Eigenthum.

Den Zusammenhang der Scenen des zweiten Actes getraue ich mir nicht überall mit Sicherheit zu deuten. Doch wird

Folgendes wohl das Ziel nicht zu weit verfehlen. Faust lebt in Herrlichkeit und Freuden; alle seine Wünsche werden erfüllt. Eine wohlige Musik auf dem Theater am Anfang des Actes scheint die Feier eines Bankets begleiten zu sollen. Der Famulus Wagner ist ein armer Schlucker geblieben. Wie Leporello dem Don Giovanni, so empfindet er dem Faust gegenüber das Verdrießliche seiner Lage. Dies in einer Arie auszudrücken, fand der nie verlegene Schmieder wieder in Goethe's Fragment höchst einleuchtende Worte. Wagner singt also: „Ich habe weder Gut noch Geld, Noch Ehr' und Herrlichkeit der Welt; Es möcht' kein Hund so länger leben, Drum hab' ich mich auch der Magie ergeben" u. s. w. Ungeachtet der im ersten Acte gemachten üblen Erfahrungen beschwört er abermals die Geister. Auf sein Necro acrum catschinischi Captro manca hydrolitschi u. s. w. hört man ihrer Sieben zunächst von unten durch Sprachrohre heraufbrüllen: „Uha! hi ho! laß uns los!" Da er aber fortfährt, erscheinen sie endlich, werfen ihn zu Boden, geben ihm eine Ohrfeige, lassen aber dann mit sich reden. Mit den ersten sechs muß im Dialog verhandelt worden sein. Der siebente antwortet ihm ohne Begleitung singend: „Ich bin so schnell, als wie der Uebergang vom Guten zum Bösen," womit uns zur Abwechslung eine Anleihe aus Lessing's Faustfragment geboten wird. Daher dürfte die vorhergehende Unterhaltung auch wohl wesentlich mit Lessing's Worten geführt worden sein. Wagner singt nun ebenso:

„Du sollst mein Teufel sein, mein Narr, mein Attaché,
Der Sehnsucht goldner Sporn, der Wünsche Panacée."

Die Alexandriner verrathen, daß diese Worte gleichfalls entlehnt sein müssen; vermuthlich aus einer der volksthümlichen Dramatisirungen der Sage. Die anderen Geister sind abgedankt und stieben davon; Wagner hat jetzt ebenfalls einen höllischen Diener wie sein Meister. Diese Scene ist übrigens nicht von Schmieder, sondern von dem Schauspieler Grüner verfaßt. Der

Theaterzettel der ersten Bremer Aufführung nennt noch einen Eremiten und Faust's Vater, die nur sprechende Personen gewesen sein können. Letzterer wird, wie im „Faust" des Maler Müller und dem allegorischen Drama von 1775, versucht haben, Faust von seinem gottlosen Leben zurückzubringen. Ob aber an dieser Stelle, oder ob nur an dieser und nicht auch im letzten Act, läßt sich nicht ersehen. Die Einführung eines Eremiten dagegen verräth, daß hier eine Scene aus Klinger's „Faust" eingelegt ist. Faust und Leviathan auf ihren Fahrten durch die Welt übernachten bei einem Einsiedler. Faust glaubt an dessen Tugend und Frömmigkeit, Leviathan vermißt sich, ihn zu Fall zu bringen. Den Lockungen der Schwelgerei widersteht der heilige Mann. Nun zaubert Leviathan einen Dämon in Gestalt einer jungen, üppig schönen Pilgerin herein. Sie nimmt am Mahle theil; Faust und sein Begleiter stellen sich trunken (Duett) und schlafend; dem Reiz der Pilgerin gelingt es nicht nur, den Einsiedler zu verführen (Arie der Pilgerin), sondern ihn auch zur Ermordung seiner scheinbar schlafenden Gastfreunde anzustacheln, um sich ihrer Schätze zu bemächtigen. Die Pilgerin verwandelt sich in eine Furie und verschwindet; der Einsiedler wird mit seiner Hütte verbrannt. Faust und Leviathan beschließen nun, daß sie „von hier nach Spanien ziehn", und zwar nach Aragonien, woran wieder der Maler Müller Schuld ist. Zuvor jedoch, damit er „sieht, wie leicht sich's leben läßt" und „seine Skrupel ihm entfliehn", muß ihn Leviathan noch „vor allen Dingen in lustige Gesellschaft bringen". Das heißt, es folgt die Scene in Auerbach's Keller zu Leipzig als Finale. Es spielt sich fast durchaus in Goethe's Worten ab. Des musikalischen Effects wegen ist das Gaudeamus igitur eingefügt; prüde gemildert der Liedanfang „Es war einmal ein König, der hatt' einen Scorpion"; geändert aus demselben Grunde und um dem Geist einer revolutionär gestimmten Zeit zu schmeicheln, der Chorgesang „Uns ist ganz kannibalisch wohl, Wenn so der Becher vor uns steht Und Freiheitsluft uns rund umweht". Und so

noch Einiges. Als aber Faust und sein Begleiter verschwunden sind, wird Wagner tanzend von zwei Teufelchen hereingeleitet. Unter den Klängen eines lustigen Ländlers sucht er seinen Herrn und rennt ihm nach.

Im dritten Act ist Faust am Hofe der Königin von Aragonien. Obwohl er sich den mächtigsten der Sterblichen nennen darf, dem jeder Wunsch erfüllt wird, der „Fortunen's allregierend Rad nach seinem Willen dreht", fühlt er sich dennoch unbefriedigt. Er ruft den „Geist," worauf Leviathan „aus Rauch und Dampf heraufsteigt":

Wer ruft mir?
In Lebensfluthen,
In Thatensturm
Wall' ich auf und ab,
Wog' ich hin und her,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben —
Was soll ich dir geben?

Da er sich dergestalt mit den Worten des Goethe'schen Erdgeistes vernehmen läßt, wäre unsere frühere Unterstellung unrichtig, daß er der Mephostophiles der Volkssage sei. Allein bei solchem Lappenwerk darf man nicht genau hinsehen, ob alle Flickstücke auch die gleiche Farbe haben. Faust erwidert geschmackvoll compilirend:

Der du die weite Welt umschweifst,
O sage mir, warum mein Herz
Sich bang in meinem Busen klemmt?
Warum ein nie gefühlter Schmerz
Mir alle Lebensregung hemmt?

Diese Frage beantwortet Leviathan einfach: Du liebst die Königin von Aragonien. Er verspricht auch, daß er sie besitzen soll. Jubel=Arie Faust's.

Wagner mit seinen „zwei schwarzen Genien", die ihn begleiten, wie in der „Zauberflöte" die drei Knaben den Tamino,

kommt herbei und singt Heisa! über das lustige Leben am Hofe von Aragonien. Seines Meisters getreuer Affe spielt er zugleich die Rolle des Hanswursts.

Vor dem Hofe läßt Faust seine Zauberkünste sehen. Auf sein Geheiß trägt der Rosenstock Datteln, der Citronenbaum Rosen und Veilchen. Er citirt den Geist Karls des Großen, als des Ahnherrn der Königin. Er läßt Sturm und Gewitter auf- und abziehen und einen Regenbogen sich über das Firmament spannen. Das Herz der Königin neigt sich ihm in Liebe entgegen. Leviathan hält es nun endlich an der Zeit, uns in einer Arie zu enthüllen, wer er ist, und welch endlichem Schicksale Faust entgegengehe. Wenn er zugibt, daß ein „Mächtiger voll Seraph's Macht mit ihm streite," so verstehen wir, daß Schmieder bei diesen Worten an den guten Genius Faust's im Volksschauspiel gedacht hat. Von dem Wirken dieses Genius wird aber in unserer Oper selbst nichts bemerkbar. Faust wird der Liebe der ihm bald ganz hingegebenen Königin schnell überdrüssig. Sie veranstaltet ihm zu Ehren ein glänzendes Fest mit Kampfspielen zwischen Menschen und wilden Thieren. Aber ihn „ekelt dieser Grausamkeiten"; die Erinnerung an das von ihm verführte Gretchen wird wieder in ihm lebendig. Er singt rasch noch einige Goethesche Verse („Ich bin der Flüchtling, stets der Unbehaus'te, Der Unmensch ohne Zweck und Ruh" u. s. w.) und jagt mit Wagner über den Häuptern der entsetzten Königin und der Hofleute auf seinem Zaubermantel durch die Luft davon.

Der letzte Act hält uns nicht mehr lange auf. Gretchen ist sehnsuchtsvoll daheim; sie singt „Meine Ruh' ist hin, Mein Herz ist schwer." Marthe sucht sie in einer Arie zu trösten, aus welcher geschlossen werden kann, daß Schmieder auch Mozart's Cosi fan tutte gekannt hat. Die letzte Scene spielt auf einem Kirchhof. Gretchen klammert sich an Faust und will ihn nicht verlassen. Er mahnt sie, von ihm abzustehen, da er einer höheren Macht verfallen sei. Furiengeheul aus der Tiefe. Faust trägt das ohnmächtige Gretchen auf einen Leichenstein. Die Glocke

schlägt zwölf. Leviathan und die Höllengeister singen: „Fort, Frevler fort! Erzittre tief! Wir halten dich beim Wort"; was sie, da er unseres Wissens kein Wort gegeben hat, vielleicht nicht thun würden, wenn Schmieder diese Verse nicht beim Maler Müller gefunden hätte. Ein dämonischer Chor umbraust den Verlorenen, der mit den Worten (Gretchens!): „Mir wird so eng, Graun fasset mich, Posaunen tönen" u. s. w. zur Hölle fährt.

Man weiß nicht, ob man über die Unverfrorenheit, mit welcher in diesem Text das klingende Gold Goethe'scher Poesie und das Blech der damaligen Opernphrase zusammengeschüttet worden ist, lachen soll oder sich entrüsten. Dazu die Dreistigkeit des literarischen Diebstahls. In solchen Dingen hatten allerdings manche Theaterdichter ein weites Gewissen; aber unter den Hunderten von Operntexten des 18. Jahrhunderts, die ich kenne, ist doch nicht einer, in dem die Freibeuterei so weit getrieben wäre. Für Goethe's Faust-Fragment wird durch dieses Vorkommniß aufs Neue bewiesen, wie gering verhältnißmäßig der Eindruck gewesen war, den sein Erscheinen in weiteren Kreisen gemacht hatte. Denn die Frechheit, ein Machwerk wie das seinige ausdrücklich noch als „Original-Oper" zu bezeichnen (so thut er wirklich), hätte sonst gewiß selbst ein Schmieder nicht gehabt. Sehen wir jedoch von den Forderungen des Geschmacks und der Moral ab, so hat die Sache noch eine dritte Seite, die der genaueren Betrachtung wohl werth ist. Hiervon nachher.

II.

Daß Ignaz Walter sich den Schmieder'schen Text gefallen ließ, ist zu begreifen. Ihm kam es auf die theatralische Brauchbarkeit an, und diese war vorhanden. Man darf selbst vermuthen, so unglaublich es klingt, daß er von der Plünderung des Goethe'schen Gedichts gar keine Kenntniß gehabt hat. Denn in der „Euphrosyne für 1800", einer von dem Rechtscandidaten

L. Wilhelm Werner in Göttingen herausgegebenen Sammlung von Gesängen mit Clavier, welche planmäßig neben den Componisten auch die Dichter der Gesänge anführt, findet sich der „König von Thule“ mit Walter's Musik nur als Romanze aus der Oper „Doctor Faust“ bezeichnet. Da die Oper nicht gedruckt war, konnte Werner das Stück wohl nur vom Componisten selber haben, und einer Liedersammlung, wie die „Euphrosyne“, hätte der Name Goethe eine willkommene Empfehlung sein müssen. In späteren Jahren war Walter über Goethe's „Faust“ wohl unterrichtet. Er hat sich dann zum zweiten Male an einer Faust-Oper versucht. Es muß in seiner Regensburger Zeit gewesen sein, doch gibt die handschriftliche Partitur, welche in Regensburg erhalten ist, über das Jahr der Entstehung eine genaue Auskunft nicht. Der Verfasser des Textes, C. A. Mämminger, war gewissenhaft genug, anzugeben, daß sein „romantisch-allegorisches Schauspiel mit Gesang in 4 Aufzügen“ — so nennt er das Werk, obschon es mit größerem Rechte eine Oper hieße — „nach Goethe“ gemacht sei. In der That ist Goethe's „Faust“ für einige Situationen (Scene in Auerbach's Keller, Gretchen-Scenen) benutzt, aber in viel geringerem Maße als von Schmieder. Der Anlage des Ganzen haben vielmehr Klinger's „Faust“ und das allegorische Drama von 1775 gedient, letzteres insofern namentlich, als der gute Genius Faust's, der auch hier Ithuriel heißt, eine stark hervortretende Rolle spielt, und endlich einen, wenn schon ernsten, so doch versöhnenden Ausgang bewirkt. Walter hat mehrere Stücke seiner älteren Faust-Oper benutzt, den größeren Theil aber neu componirt, so daß das jüngere Werk dennoch im Wesentlichen als ein neues anzusehen ist.

Ignaz Walter ist in den weiteren Kreisen der gebildeten Welt bis auf den Namen vergessen; er ist, wie so manche tüchtige Künstler, in dem Strom von Licht untergegangen, das stärker und stärker von unseren größten Meistern ausstrahlte. Aber zu den Tüchtigen gehört er unbedingt. An dem in Wien gebildeten Opernsänger wird die angenehme Stimme und voll-

endete Gesangstechnik gerühmt; als Theaterdirector hat er sich Jahrzehnte hindurch unter verschiedenen Verhältnissen behauptet; der Componist zeigt eine vollständige Beherrschung der Mittel, eine leicht und sicher gestaltende Hand, auch an Erfindung fehlt es nicht. Das ergibt eine Summe von Begabung, die in keiner Zeit häufig sein wird. Als er auf der Höhe seines Wirkens stand, war Mozart schon todt, und dessen Werke hatten es mit Ausnahme der „Zauberflöte" noch zu keiner großen Volksthümlichkeit gebracht. Ein anderer annähernd ebenbürtiger Operncomponist war in Deutschland nicht vorhanden. Der Musik Cherubini's konnte es gelingen, für zwanzig Jahre in Deutschland den Ton anzugeben. Unsere Romantiker, die Cherubini später zurückdrängten, verdanken ihm sehr viel, ja so mächtig war sein Einfluß, daß selbst Beethoven in seiner einzigen Oper sich ihm nicht hat entziehen können, während von Mozart's Geist in ihr sich keine Spur zeigt. Es ist darum besonders anerkennenswerth, daß Walter zu den sehr wenigen deutschen Operncomponisten gehört, die sich gänzlich im Bannkreise Mozart's befanden. Große Componisten haben selten Schule gemacht. Um verstanden zu werden, bedurften sie ebenbürtig begabter Schüler, und solche pflegen bald eigene Wege einzuschlagen. Als einen Schüler Mozart's, wenn auch nur dem Geiste nach, darf man auch Walter nicht bezeichnen, wohl aber als einen fähigen Bewunderer, der das eigene Schaffen, so weit es reichte, durch Mozart's Kunst bestimmt werden ließ. Bedenkt man, daß er in den achtziger Jahren des Jahrhunderts in Prag angestellt war, der Stadt, welche eine der ersten Aufführungen der „Entführung" hörte, Mozart's Musik zu dessen Lebzeiten am meisten bewunderte und am besten verstand, so erräth man auch, durch welche äußere Eindrücke Walter's begeisterte Hingabe an Mozart genährt wurde.

Mit der „Zauberflöte" hat Mozart die Gattung der Märchenoper geadelt, deren Erscheinen man von dem „Oberon" Wranitzky's an zu rechnen pflegt. Die Rechnung ist auch richtig, sofern man

sich diese Märchen- und Zauberopern als Ausstattungsstücke denkt. Im Uebrigen waren Stoffe, in welchen das Wunderbare ein stark hervortretendes Moment bildet, schon früher, selbst schon vor dem Don Juan in den Opern deutscher Componisten beliebt. Bei Walter's „Faust" erkennt man leicht, daß er seine Entstehung größtentheils dem mächtigen Eindrucke von Mozart's eben genanntem Werke verdankt, woneben dann aber auch Spuren der modischen Zauberoper zu Tage treten. Wie man weiß, fühlte sich Goethe durch den „Don Juan" (1797) tief ergriffen; er erklärte ihn für ein einzig dastehendes Werk; die „Zauberflöte" interessirte ihn gar so, daß er eine Fortsetzung versuchte. Es ist ein curioses Spiel des Zufalls, daß dasjenige von Goethe's Werken, welches er mit vollem Rechte, ebenso wie den „Don Juan", für „incommensurabel" hielt, unter der Feder eines von dieser Oper gewaltig gepackten Componisten zu einer Art von Verschmelzung beider herhalten mußte. Freilich, wie Goethe's Dichtung darin nur fragmentarisch und gemißhandelt erschien, so trat Mozart's Geist in Walter's Musik abgeblaßt und verflacht zu Tage.

Die Mozartismen einzeln nachzuweisen, ist hier unthunlich. Von den ersten Takten der Ouverture an erscheinen sie fast in jeder Nummer; man findet sie in den Melodien, im Bau der Ensemblesätze, in der Instrumentation. Das Duett, in dem Marthe das Gretchen mit den Juwelen schmückt, würde nicht vorhanden sein, ohne die Scene des „Figaro", wo Susanne den Cherubin als Mädchen verkleidet. Natürlich ist im Kunstwerth zwischen beiden ein großer Abstand; immerhin hat Walter ein so fröhliches, liebenswürdiges und bühnenmäßiges Stück geliefert, daß man es auch heute noch mit ungetrübter Freude genießen könnte. Wer nach Mozart's Muster reich und kunstvoll ausgeführte Finales verlangt, wird sie in Walter's „Faust" finden; wer nach der Art der Actschlüsse das bühnentechnische Verständniß des Autors zu bemessen pflegt, wird auch in dieser Beziehung zu einem günstigen Ergebniß gelangen. Die ersten beiden Finales

(Gartenscene, Ständchen, Prügelei und nächtlicher Tumult; Scene in Auerbach's Keller) haben einen heitern, ja ausgelassenen Charakter; das erste ist feiner und lebendiger, das zweite derber und breiter, an Fluß und unausgesetzter Steigerung bietet namentlich jenes, das nach der Bremer Aufführung noch bedeutend zusammengedrängt ist, wahrhaft Vorzügliches. Im dritten Acte ist die wachsende Ungeduld Faust's, die steigende Aufregung der Königin und Höflinge, während eine schrille Musik auf der Bühne zu den Kampfspielen stetig weitergeht, zu bemerkenswerther Wirkung gebracht. Das letzte Finale ist sogar ein geschickt fugirter Chor der Höllengeister, der eine gewisse feierliche Wirkung hervorbringt und durch eine wilde — freilich der Don Juan-Ouverture entlehnte — Violinfigur davor geschützt wird, pedantisch zu erscheinen. An den Melodien Walter's ist vor Allem ein stark hervortretender deutscher Zug zu loben. In den deutschen Singspielen hatte sich ein solcher seit einigen Jahrzehnten entwickeln und zu der italienischen Melodik in Gegensatz bringen können. Mozart war es gewesen, der in der „Zauberflöte" die deutsche Opernmelodie mit vollendeter Vornehmheit ausstattete, ohne ihr von ihrem volksthümlichen Wesen das Geringste zu nehmen. In seinen Wegen zu wandeln, sehen wir Walter bemüht. Da die Grundlage der deutschen Melodie das Lied bildet, so ist es natürlich, daß uns diese Form im „Doctor Faust" häufig begegnet, und Schmieder wußte, was er that, wenn er mit einer Ausnahme alle Lieder aus Goethe's Fragment sich aneignete. Selbst das „Riegel auf! in stiller Nacht" hat er zu einer vierzeiligen Strophe erweitert, welche von Frosch vorgesungen und vom Chor der Studenten mit großer Lungenkraft wiederholt wird. Die Melodie dazu ist so eingänglich und von so scharfem nationalen Gepräge, daß man glauben könnte, Walter habe sie sich aus dem Liederschatz der deutschen Studentenwelt von damals geholt. Entnahm er diesem doch auch das Gaudeamus igitur, dessen Melodie durchaus nicht uralt ist, wie behauptet wird, sondern kaum

früher als um 1750 entstanden sein wird, jedenfalls in der Zeit, da der nationale Liedgesang bei uns sich von Neuem zu entwickeln begann. Ausgezeichnet ist ferner die Composition des „Es war einmal ein König“. Die Gretchenlieder freilich können uns nicht mehr befriedigen, seit erlauchtere Geister als Walter sie mit ihren besten Tönen geschmückt haben. Nur darf man bei allen Liedern dieser Zeit nicht vergessen, daß sie, mochte ihr Inhalt sein, welcher er wollte, zunächst als Mittel geselliger Unterhaltung gedacht waren. Dieser Zweck verwehrte es dem Componisten, in die Tiefe der Empfindung hinabzugreifen; er durfte nur angenehm erregen, höchstens rühren, aber nicht erschüttern; er mußte sich durchaus auf einem mittleren Niveau halten. Unter dieser Voraussetzung wird uns Vieles in der Liedmusik des vorigen Jahrhunderts verständlich und annehmbar, wovon wir uns sonst einfach abwenden würden. Auch Walter's Composition des „Königs von Thule“ gehört dazu: sie hat ungefähr den Charakter, wie wenn Jemand beim Nachmittagskaffee in der Gartenlaube seinen Hausgenossen eine „curiöse“ Geschichte erzählt. Die Fülle der Empfindungen und Stimmungen von Grund aus zur Darstellung zu bringen, war damals Aufgabe der dramatischen Musik, welche hiervon noch nicht, wie heute, das beste Theil an das Lied — ich meine in Deutschland — abgegeben hatte. Nun stehen zwar jene Lieder Walter's in einer Oper, aber ihren ursprünglichen Charakter hat die Gattung damit noch nicht verändert. Selbst in der „Zauberflöte“ ist jener Ton gemüthlicher Gesellschaftsmusik noch nicht ganz überwunden, wie das Duett „Bei Männern, welche Liebe fühlen“ beweist. Erst Weber hat das Lied im höheren Sinne ganz dramatisch gemacht.

Im Ausblick auf die Geschichte der deutschen Oper ist es der Beachtung werth, daß im „Doctor Faust“ von der Erscheinung des wilden Heeres Gebrauch gemacht wird. Es geschieht hier nicht zum ersten Male; schon 1786 hatte J. Ch. Kaffka eine Oper „Das wüthende Heer“ componirt, in welcher dieses

ein noch viel stärkerer dramatischer Factor ist, wie bei Walter. Das Interesse für die deutsche Sagenwelt war unter den Gebildeten wieder im Wachsen begriffen, und von der Darstellung solcher Spukgestalten versprach man sich immer auch auf die Menge eine starke Wirkung. Betrachten wir aber die zu solchen Schauererscheinungen gemachte Musik, so finden wir meistens nicht viel mehr als gewöhnlichen Opernlärm. Ob ein Palast einstürzt, ein Schiff strandet, oder ob im nächtigen Walde „sturmbewegt die Eichen sausen" — die Componisten halten sich ans Prasseln und Krachen, und malen Alles mit denselben Mitteln. Sie verstehen offenbar noch gar nicht, um was es sich handelt. Wenn wir den Gespensterzug Walter's mit der Wolfsschlucht Weber's vergleichen, so ist es, als befänden wir uns in einer andern Welt. Oder besser: es ist nicht nur so, wir befinden uns wirklich darin. Zwischen 1790 und 1820 liegt die Zeit, in welcher eine tiefgreifende Umstimmung in Gemüth und Phantasie der Musiker vor sich ging. Sie haben in dieser Zeit gelernt, die Stimme der elementaren Natur zu verstehen.

Sie befinden sich in diesem Betracht den Dichtern gegenüber in einer sonderbaren Stellung, und damit kommen wir auf Goethe zurück. Ich sagte, die Mißhandlung seines Faust-Fragments durch Schmieder biete Stoff zur Betrachtung noch nach einer andern Seite hin, als der des Geschmackes und der Moral. Schmieder war gewiß kein Sohn Apolls. Aber er war, als er den „Doktor Faust" zusammenleimte, ein sehr routinirter Theaterdichter. Er wäre über das Goethe-Fragment sicherlich nicht wegen dessen Tiefsinn, Lebensfülle und schöner Sprache hergefallen. Er sah mit dem Auge des Praktikers, daß hier die prachtvollsten Opernscenen vorlagen. Das haben nach ihm noch viele Andere gesehen, mehr als ein halbes Jahrhundert später zwei Librettisten des bühnenkundigsten Volkes der Welt: Michel Carré und Jules Barbier, welche für Gounod den Text seiner Faust-Oper zurecht machten. Wir Deutsche haben uns über diesen französischen „Faust" anfänglich stark erbost; nachher

sind wir des Protestirens müde geworden gegen ein Werk, das nun schon über dreißig Jahre auf allen Theatern der Welt gegeben wird. Wir haben einsehen müssen, daß es nicht begründet ist, von Schändung eines Werkes zu sprechen, welches man, wenn schon unter Zerstörung eines Theiles seines rein poetischen Zaubers, durch nichts als eine gewandte Zusammenfügung all' seiner Hauptsituationen zu einer der wirksamsten Opern herrichten konnte. Daß dies möglich war, setzt voraus, daß in der Originaldichtung ein starker opernhafter Zug vorhanden sein mußte. Wenn z. B. sowohl Schmieder wie die Franzosen fanden, daß in dem Vorgang, wie Gretchen den Schmuck entdeckt und ihrem kindischen Entzücken darüber Ausdruck gibt, der Stoff zu einer tief charakteristischen Opernscene enthalten sei, so ist es wohl richtiger, anstatt über Verwelschung und coquette Entstellung des keuschen Deutschthums der Dichtung sich zu entrüsten, nach den Gründen dieser Uebereinstimmung zu sehen. Ein Meisterstück der Kunst äußert sein Wesen auch in den Anregungen, welches es für die Kunstproduction späterer Geschlechter gibt. Was aus ihm entsteht, und sei es auch befremdender Art, wird man um so ruhiger prüfen dürfen, da es selbst ja immer doch bleibt, was es ist. Ein Vorurtheil freilich wird aufgegeben werden müssen: daß ein Operntextbuch die privilegirte Schuttstätte für theatralischen Unsinn und leere Phrasen sei, an denen die wahre Dichtkunst keinen Theil habe. Eine Goethe'sche Dichtung und ein Opernbuch — die Zusammenstellung allein erscheint auch heute noch Vielen als lächerlich oder entweihend. Aber dies Vorurtheil zu besiegen ist wohl Keiner geeigneter als Goethe selbst. Hat er doch selbst eine beträchtliche Anzahl von Opern geschrieben, ganz abgesehen von der Opernhaftigkeit des „Faust" in seinen beiden Theilen, und des „Egmont", die nicht unbemerkt bleiben konnte. Und hat er doch, um dem Fürsten Radziwill die Composition des „Faust" zu erleichtern, Zusätze zu seiner Dichtung nicht nur selbst gemacht, sondern auch Andern zu machen gestattet.

III.

Wer opernmäßig dichten will, muß musikalisch sein. Ueber Goethe's musikalische Begabung ist in den letzten zwanzig Jahren viel gehandelt worden, und man ist dabei zu recht widersprechenden Ergebnissen gelangt. Mir scheint, daß man vielfach sich nicht ganz deutlich gemacht hat, was hier allein in Frage kommen kann. Goethe hatte als Kind und junger Mann etwas Clavier, Violoncell und Flöte gespielt, auch etwas gesungen, es aber in keiner Richtung weit gebracht und daher die Versuche bald eingestellt. Mit der Composition hat er sich nicht beschäftigt. Daraus darf geschlossen werden, daß ihm das Talent für die technische Seite der Musik gefehlt hat. Weil er nun vom Handwerk des Tonkünstlers wenig verstand, verhielt er sich, wie er an Rochlitz schreibt, „gegen Musik nur empfindend und nicht urtheilend". Da aber hundert Beweise vorliegen, daß er sein Leben lang der Musik in Liebe zugethan war und Eindrücke von ihr erhielt, die ihm nach seiner eigenen Aussage keine andere Kunst gewähren konnte, so wird ihm ein erhebliches Maß von Empfänglichkeit für die Schönheit der Musik nicht abgesprochen werden können. Hiermit könnte man sich wohl zufrieden geben, da es immer noch viel mehr ist, als von andern großen Dichtern, z. B. Lessing und Schiller, mit Grund gesagt werden kann. Manche versuchen nun aber, diese Empfänglichkeit allein aus Goethe's harmonisch gearteter Natur abzuleiten, die ihn gedrängt habe, sich allem Menschlichen liebend zu nähern. So habe er auch gesucht, zu der Musik ein Verhältniß zu gewinnen, aber mehr auf Verstandeswegen und philosophirend, als durch Intuition. Daß ein Geist, wie der seinige, auch mit dieser Methode zu manchem tiefen Einblick in die Musik gelange, sei natürlich. Aber der instinctive, sympathetische Zug, der zur Poesie und bildenden Kunst bei ihm vorhanden gewesen, jenes ahnende, naive Verständniß habe ihm der Musik gegenüber gefehlt. Als Beweis wird dann angeführt, daß Goethe sich gegen große Tonmeister

seiner Zeit, wie Beethoven, Schubert, Weber, die ihrerseits seinen Dichtungen voll Bewunderung zugethan gewesen sind, gleichgültig oder ablehnend verhalten habe, aber Männern, wie Kayser, Zelter, Reichardt eine weit über ihr Verdienst hinausgehende Anerkennung zugewendet. Ich bezweifle sehr, daß diese Ansicht richtig ist, glaube vielmehr, daß Goethe auf Grund natürlicher Begabung von dem Urelement der Musik vielleicht mehr erfüllt gewesen ist, als irgend ein anderer großer Dichter, und daß das Problematische, was etwa hier entgegentritt, in anderen Verhältnissen begründet lag.

Dichtkunst und Musik gehören ursprünglich zusammen, können sich aber in ihrer Entwicklung trennen, so weit trennen, daß es ihnen, wenn sie sich später doch einmal begegnen, schwer fällt, einander wiederzuerkennen. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war dies in Deutschland so. Ich glaube, die Meisten, welche über Goethe's Verhalten zur Musik nachdenken, haben über deren damalige Beschaffenheit unrichtige Anschauungen. Die Meinung beherrscht immer noch die weitesten Kreise, daß die Blüthe der Musik in Deutschland mit Haydn und Mozart, also mit Zeitgenossen Goethe's, beginne. Dann bildet sich wie von selbst die Vorstellung, daß Musik und Dichtkunst damals wie Zwillingsäpfel auf einem Aste gewachsen sind, und wenn nun ein wesentlich verschiedener Geschmack bei ihnen gefunden wird, ist man geneigt, den Grund in einer organischen Verkümmerung der einen Frucht zu sehen. Die Sache lag aber wesentlich anders. Als Goethe geboren wurde, war die Musik längst groß und stark, und einsichtsvolle Männer meinten, sie sei zu einem Grade der Vollkommenheit erwachsen, welcher nicht mehr überboten werden könne. Es ist gar nicht nöthig, zur Prüfung der Berechtigung solcher Urtheile an Händel und Bach zu denken, ich meine auch gar nicht die deutsche Musik allein. Die Tonkunst war damals in viel höherem Sinne kosmopolitisch als heute; es gab keinen deutschen Componisten, der nicht auch von italienischem und französischem Wesen berührt gewesen wäre,

keinen Musikliebhaber, der neben vaterländischer Musik nicht ebenso bereitwillig die fremdländische genossen hätte. Große Talente in beispielloser Fülle brachte Italien hervor, aber auch in Deutschland und Frankreich folgte Generation der Generation in rastloser schöpferischer Bethätigung. Dabei hatte die Musik den Vortheil, sich in allgemein anerkannten, traditionell erstarkten Formen zu bewegen, die der individuellen Bewegung hinreichende Freiheit ließen, aber auch vor unnützer Kräfteverschwendung schützten. Sie stellte eine Macht im Leben dar, von der es schwer fällt, sich heute eine ausreichende Vorstellung zu machen, alle Verhältnisse durchdrang sie mit ihrem feinen Aether, und im Reiche der Künste war sie unbestrittene Herrscherin. Am meisten unterthan in Italien und in Deutschland war ihr die Dichtkunst; wo diese eindringlicher wirken wollte, konnte sie es nur noch im Dienste der Musik: kein Wunder, daß sie — wenigstens bei uns — auch nur noch den Werth einer Sklavin besaß. Als nun endlich wahrhaft dichterische Kräfte anfingen, sich zu regen, mußten sie in der Musik ihre natürliche Gegnerin sehen. Die ganze deutsche Dichtergeneration wuchs auf im Zustande der Opposition gegen die bisherige Tyrannin. Die Befreiung von ihr war so sehr Lebensfrage, daß selbst ein Gottsched ihre Nothwendigkeit begriff und mit dem Dreschflegel drein schlug, um die Oper zu Falle zu bringen; er hat dadurch den genialen Köpfen der nachfolgenden Generation die Bahn frei gemacht, aber durch die blinde Wuth, mit der er sich auch gegen das Singspiel kehrte, den Dank verscherzt, der ihm sonst gebührt hätte. Ergriffen von der geistigen Bewegung, deren Ziel war, der Dichtkunst verloren gegangene Rechte zurückzuerobern, ist Goethe herangewachsen. Er und das ganze damalige junge Deutschland um ihn, Herder theilweise ausgenommen, waren Antimusiker. Den vollen Gegensatz zu ihnen bildet Friedrich der Große, der ein Bewunderer der damaligen Musik war, aber die deutsche Literatur gering achtete.

Vom richtigen Instincte ihrer Führer geleitet, setzte die Be-

wegung dort ein, wo die einzige schwache Stelle der Musik war, im Liede; hier fand sie auch die Unterstützung des wieder auflebenden Volksgeistes. Das weltliche deutsche Lied — nicht das durch kirchlichen Gebrauch geweihte geistliche — wurde noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Musikern mit der äußersten Geringschätzung angesehen. Die Beschäftigung mit ihm galt eines Künstlers für unwürdig, und höchstens für Dilettanten geeignet. Aber die weltliche Musik war auch nur zum geringen Theile heimischen Ursprungs und somit volksthümlich. Sie beruhte zumeist auf der Opern- und Kammermusik der Italiener und trug das Wesen einer vornehmen, für feingebildete Kreise bestimmten Kunst scharf genug ausgeprägt. Mit dem deutschen Singspiel der fünfziger Jahre tritt eine vom Volke ausgehende Gegenströmung hervor. Unter englischem und französischem Beistande hebt sich in ihm die, längst ebenfalls mit Liedern ausgestattete, deutsche Volkscomödie auf eine höhere Stufe. Als Goethe in Leipzig studirte, stand hier das deutsche Singspiel in erster frischer Blüthe, und er wandte ihm die lebhafteste Theilnahme zu. Wie die empfangenen Anregungen in ihm gewirkt hatten, zeigten einige Jahre später „Erwin und Elmire", „Claudine von Villa Bella" und — die Gretchengesänge im „Faust". Gesänge! Denn das sind außer dem „König von Thule" auch Gretchens eigene lyrische Monologe. Goethe kann auf diese Formen nur durch die Vorstellung gesungener Dichtungen gekommen sein, und auf ihre Einmischung in den gesprochenen Dialog nur durch das deutsche Singspiel. Derartige Beschäftigungen sind also nicht als Librettistenarbeiten zu verstehen, sondern als Theaterstücke, die den nationalen Geschmack und den volksthümlichen Gesang zu höherer Ehre bringen und auch der Dichtkunst ihr gebührend Theil retten sollten. „Erwin" und „Claudine" waren nach maßgebender italienischer Auffassung schon ihrer Form nach gar keine Opern, wie eben so wenig Weiße-Hiller's Singspiele als solche gelten konnten. Goethe dachte damals, es würde möglich sein, die Gattung in ihrer

anfänglichen einfachen Art, wie einen wohlgepflegten kleinen Hausgarten, zu erhalten. Hierin irrte er sich. Der zierliche Nachen ließ sich nur unter dem Schutze des Ufers eine Zeit lang gemächlich schaukeln; weiter hinausgelangt, riß ihn der mächtige Strom der Musik mit sich fort und trug ihn zum fernen Ziel. Das war die Wirkung, welche Mozart's „Entführung aus dem Serail" in der Geschichte des Singspiels gemacht hat. „Sie schlug Alles nieder," schrieb Goethe später an Zelter, und seit der Zeit gab er es auf, deutsche Singspiele älterer Art zu dichten.

Diese Dinge müssen wohl in Acht genommen werden, um die Stellung zu verstehen, welche Goethe zeitlebens der deutschen Liedcomposition gegenüber eingenommen hat. Das Lied war es gewesen, das ihn zuerst mit der Musik in innerliche Berührung gebracht hatte, und mit dem Liede hatte er gegen die damalige Musikübung Front gemacht. Sich der Ueberfluthung durch die Musik erwehren, mußte der Wahlspruch des Dichters sein; er hat in seinem langen Leben keinen Grund gehabt, dies als einen unberechtigten Anspruch zu erkennen. Was ihm in den Jahren, da unsere Eindrücke am tiefsten gehen, als die allein mögliche Verbindung von Wort und Ton im Liede erschienen war, daran hat er festgehalten. Für die Oper war damit nichts präjudicirt. Er hatte nicht Gelegenheit gehabt, an den Hauptpflegestätten derselben, also in Wien, München, Dresden, Berlin, sich mit dieser Kunstgattung bekannt zu machen. Das Wesen der italienischen Oper lernte er zuerst annähernd durch die Bellomo'sche Gesellschaft in Weimar, dann vollständig in Italien kennen. Hier wurde ihm die Berechtigung klar, mit welcher der Italiener die Musik vorwalten ließ, „die wie ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur der Dichtung schwebt", und diese nur ganz leichthin und oft nachlässig behandeln durfte. Hier erst dichtete er wirkliche Operntexte und fand er auch, wie ich nicht zweifle, das volle Verständniß für die Opern Mozart's, mit dem er seiner Zeit vorangeeilt ist. In den Liedcompositionen Beethoven's

und Schubert's aber konnte er von seinem Standpunkte aus keinen Fortschritt sehen. Sie machten aus den Dichtungen etwas Anderes, als Goethe beabsichtigt hatte. Die alte Uebermacht der Musik schien hier rücksichtslos wieder hervorzubrechen, welcher das Werk des Poeten nicht viel mehr als Rohmaterial bedeutete. In der That darf, was wie ein Goethe'sches Gedicht als selbständiges Kunstwerk entstanden ist, den Anspruch erheben, daß es auch in Verbindung mit einer anderen Kunst immer noch als ein solches respectirt werde. Wir haben alle Ursache, auf das deutsche musikalische Lied, wie es im neunzehnten Jahrhundert gedieh, stolz zu sein; es ist eine Erscheinung, deren Eigenart und Fülle kein andres Volk etwas Aehnliches zur Seite setzen kann. Aber der gerechte Beurtheiler muß doch zugeben, daß zwischen den beiden Factoren, die hier zusammenwirken, nicht Alles in Ordnung ist. Daß die moderne Lieddichtung glaubt, der Unterstützung der Musik überhaupt entrathen zu können, mag man eine Ueberhebung über ihr natürliches Wesen nennen. Der Dichter wird dagegen geltend machen, daß er in Rhythmus und Reim, im melodischen Steigen und Fallen der Silbenreihen selber ein Stück Musik zur Erscheinung bringe. Ist dieses nun auch noch etwas Anderes, als der Aufbau geordneter Reihen von festbestimmten Tönen, so hat der Dichter doch immer dem Musiker eine gewisse Form deutlich genug vorgezeichnet. Erscheint aber dem Musiker die Form zu eng, überspringt oder zerbricht er sie, so zerstört er einen lebendigen Organismus. Auf diese Weise mag er nach rein musikalischen Gesetzen etwas Schönes zu Stande bringen, dem Ideal des Dichters wird er sich nicht nähern. Nicht nur Goethe mußte ein solches Verfahren unbehaglich empfinden, es ist, so weit ich sehe, auch bei allen späteren Liederdichtern der Fall gewesen und wird immer so sein. Die Liedcomposition seit Beethoven zeigt einen so starken Ueberschuß an Musik, daß von harmonischem Zusammenwirken mit der Poesie — manche schöne Ausnahme abgerechnet — nicht wohl die Rede sein kann. Wir haben

uns allmählich an die Anomalie gewöhnt, wegen der überaus reizenden Kehrseite, welche dies Verhältniß hat. Aber dem Dichter sollte man nicht verdenken, daß er auf sich hält, und den, der unter gewissen Umständen Antimusiker sein mußte, deshalb nicht für unmusikalisch halten. Die Musiker selbst standen hier ganz anders. Sie schalteten über ein altes, fest fundirtes Besitzthum. Ihnen konnte es nur angenehm sein, wenn sie durch Einbeziehung gehaltvollerer Poesie ihr Werk reizvoller machten. Sie haben sich deshalb ausnahmslos, Beethoven und Schubert voran, die Dichtungen Goethe's mit Freuden gefallen lassen. Aber sie würden es wahrscheinlich gar nicht verstanden haben, wenn ihnen der Dichter zugemuthet hätte, ihn auf gleichen Fuß mit sich zu stellen. Dennoch bleibt die Forderung zu Recht bestehen, daß, wenn zwei Künste sich zur Darstellung eines Ideals verbinden, nicht die eine zuvor ihre Arbeit für sich abthut und diese dann in der Mache der anderen ihrem Schicksale überläßt, sondern daß sie von Grund aus die Bedürfnisse der andern berücksichtigt. Die vollkommene Gesangscomposition entsteht nur da, wo entweder eine und dieselbe Person „sagt und singt", wie in alter Zeit, oder wo der Dichter sich beschränkt, stets nur unter der Vorstellung musikalischer Ergänzungsbedürftigkeit zu schaffen, wie die italienischen Madrigalisten. Diesen höchsten Grad der Vollkommenheit kann man der modernen, symphonischen Liedcomposition, die unter dem Banner der Instrumentalmusik auszog, nicht zusprechen. Freilich ist er auf der andern Seite, auf die sich Goethe stellte, auch nicht erreicht worden, weil hier die geringere Talentkraft war. Aber so gering waren ihre Leistungen doch nicht, daß es unbegreiflich gewesen wäre, wie sie Goethe gefallen konnten. Man hält Schubert's „Erlkönig" mit dem der Corona Schröter zusammen und lächelt bedauernd, daß ihm dieser gefiel, während ihm jener nicht gefiel. Was kannte denn Goethe von Liedcompositionen, die ihm überhaupt als solche erscheinen konnten? Was war in seiner Jugend vorhanden? Die Lieder von Doles, Hiller,

Breitkopf, Herbing, allenfalls die Odensammlung Gräfe's, etwas später die Lieder André's, Neefe's und ähnliches kaum Gleichwerthige. Daß von hier zu den Liedern Reichardt's und Zelter's ein großer Schritt aufwärts war, wird Jeder zugeben, der sie kennt. Zelter's Liedcompositionen namentlich werden zur Zeit stark unterschätzt. Der Geist, der in ihnen lebte, war doch kräftig genug, um in norddeutschen Kreisen das Wesen des Liedes noch auf lange zu bestimmen. In Berlin hat er noch zu Mendelssohn's Zeiten und darüber hinaus erkennbar nachgewirkt.

Das Lied also, das wollte ich nur sagen, muß ganz ausgeschieden werden, wenn man Goethe's Verhältniß zu den großen Musikern prüft. Was aber die übrigen Gattungen betrifft, so dürfte es schwer halten, einen Mangel an naivem Verständniß nachzuweisen. Von der Oper ist schon die Rede gewesen. Mit welcher überzeugenden Wärme er von dem „Messias" sprechen konnte, kann man im Briefwechsel mit Rochlitz lesen. Vielstimmige unbegleitete Gesänge aus der älteren Zeit der Kirchenmusik gaben ihm, wie er durch den Mund der „schönen Seele" bekennt, einen Vorschmack der Seligkeit. Zu welcher tief verständnißvollen Aeußerung ihn das Anhören Bach'scher Claviermusik veranlaßte, weiß Jedermann. Immer muß man auch bedenken, daß er wenig gute Aufführungen in seinem Leben gehört hat, und daß auch Andere und Jüngere als er sich in den Instrumentalwerken Beethoven's nicht gleich zurechtfanden, der ihm überdies, wie es scheint, persönlich nicht sympathisch gewesen ist. Dazu kommt, daß ihn die Gesangsmusik überhaupt tiefer berührte, als die instrumentale. „Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn," läßt er Wilhelm Meister sagen, „scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt." Er hätte nicht

der Dichter sein müssen, der er war, wäre es ihm anders erschienen.

Aber es ist Zeit, endlich zu sagen, daß man Goethe's Verhältniß zur Musik ganz einseitig ansieht, so lange man sich beschränkt, nur die Empfänglichkeit zu beobachten, die er fremder Musik entgegenbrachte. Goethe componirte nicht, und war dennoch musikalisch productiv als Dichter. Ich meine hier weniger den melodischen Reiz seiner Sprache, auch nicht jenes leicht Componirbare, das Beethoven an Goethe's Versen lobte und das immer schon ein Maß latenter Musik im Gedicht voraussetzt. Es ist vielmehr das Erschließen einer neuen Art von Kunstideen, die ihre volle Verwirklichung nur durch die Musik, nicht durch die Dichtkunst erhalten können. Der Begriff: musikalisches Stimmungsbild ist unserer Zeit einer der geläufigsten und erscheint dem Wesen der Musik so sehr zu entsprechen, daß es schwer halten mag, sich vorzustellen, er sei einmal nicht dagewesen. Aber das musikalische Stimmungsbild war in der That, wenn man Vieles aus den Werken Sebastian Bach's ausnimmt, bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts nicht nur seinem Namen, sondern auch seinem Wesen nach etwas Unbekanntes. Und diejenigen, welche es alsdann entdeckten, gingen nicht etwa aus den Reihen der Musiker hervor; die Dichter waren es und Goethe als der kräftigste und vordringendste unter ihnen. Mit jenen zuständlichen Gedichten, in denen die Seele wie still athmend daliegt — der Mehrzahl nach sind es Naturlieder —, hat er ein neues Gebiet erobert, das viel mehr noch für die Musiker als für die Dichter fruchtbringend werden sollte. Es geschah nicht sogleich, daß jene von dem Gebiet Besitz ergriffen. Auch jetzt wiederholte sich eine Erscheinung, die man häufig in der Kunstgeschichte beobachten kann. Treten neue Culturideen auf, so ist die Poesie voran, sie zu gestalten. Die bildende Kunst pflegt ihr zu folgen. Aber erst dann, wenn diese Ideen die geistige Sphäre bis in die äußerste Peripherie erfüllt und alle Lebensformen durchdrungen haben, pflegt die

Musik ans Werk zu gehen. Da ihr „Naturschönes" nur die allgemeinen Lebensbewegungen sind, entspricht dies ganz ihrem Wesen. Ich sagte oben, erst zwischen 1790 und 1820 sei die Zeit gewesen, da die Musiker gelernt hätten, die Stimme der elementaren Natur zu verstehen. Mozart noch hat ihr kaum gelauscht. Haydn in den „Jahreszeiten" hört und sieht in Naturerscheinungen mehr nur den Segen oder Unsegen, welcher aus ihnen der Menschheit erwächst. Aber wenige Jahre weiter noch, und in Beethoven's Pastoralsymphonie strömt uns die ganze Fülle pantheistischen Naturgefühls entgegen, das in der Brust unserer Dichter seit fast einem halben Jahrhundert schon wach war und durch sie in die Gemüther des deutschen Volkes tief eingepflanzt. Nun beginnt die Zeit, da der Reichthum neuer Anschauungen, den das achtzehnte Jahrhundert hervorgebracht hatte, für die Musik verwendbar wird. Als ihr eigentlichster Verkündiger unter den Musikern erscheint Weber. In seinen Opern kommt denn auch jenes Naturgefühl zum schönsten und treffendsten Ausdruck.

Die Dichter waren hier die Pioniere für die Musiker. Sie versuchten mit ihren Mitteln nach Möglichkeit zu leisten, was vollständig doch nur die erfüllen konnten, die nach ihnen kamen. Aber immerhin gingen sie diesen auf ihren Wegen voran; Goethe war also wirklich musikalisch schöpferisch. Lieder, wie „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'" und „Füllest wieder Busch und Thal still mit Nebelglanz", sind im tiefsten Grunde der schaffenden Phantasie als eine Art von musikalischen Symphonien empfunden. Als Gedichte tragen sie an der ihnen innewohnenden Stimmungsfülle zu schwer. Man mag sie mit der größten Sammlung und Versenkung lesen oder sprechen, immer gehen doch Wort und Gedanken zu schnell vorüber. Auch das Hinzutreten der Musik in der Weise, wie es sich Goethe beim Liede vorstellte, genügt hier nicht. Bei den angeführten Liedern ist hierfür der thatsächliche Beweis geliefert. Keinem Componisten, selbst einem Schubert nicht, ist es gelungen, ihnen eine auch

nur annähernd ausreichende musikalische Interpretation zu geben. Es steht fest, daß es Lieder gibt, die zu musikalisch sind, um componirt werden zu können. Auch die nachgoethe'sche Zeit hat deren gebracht; Lenau's „Weil' auf mir, du dunkles Auge", ist solch' ein Lied. Der Barbar will keiner sein, diese kleinen, grade in ihrem hülflosen Stammeln so wunderbar ergreifenden Dichtungen zu zerstücken und die Stücken beliebig zu wiederholen, bis der Raum ausgefüllt ist, den die Musik zur Darstellung einer Stimmung braucht. Und wenn es doch Jemand unternähme, so müßte er wenigstens auch, wie Natalien's Oheim, für unsichtbare Aufstellung der Sänger und Spieler sorgen. Aber dem menschlichen Organ an sich haftet etwas Individuelles an, das der völligen Auflösung in eine allgemeine Stimmung widerstrebt. Verse wie diese:

Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit

können für das, was sie — nicht sagen, aber sagen wollen, nur in der wortlosen Instrumentalmusik das ausreichende Mittel finden.

Goethe wußte selbst ganz genau, daß er sich mit solchen Poesien auf dem Gebiete der Musik bewege. Lotte spricht und singt eine Melodie, welche Werther jedesmal wunderbar lösend und sänftigend berührt. In verstörtem Seelenzustande, der das Bevorstehen der Katastrophe ahnen läßt, sitzt er bei ihr; sie spielt wieder. „Und auf einmal fiel sie in die alte himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann — Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zubringen." Was er hier als Wirkung der Musik schildert, ist genau dasjenige, was er in den oben angeführten Zeilen andeutet. An die schöne Stelle aus dem Ende des ersten

Buches von „Wilhelm Meister's Lehrjahren", wo Wilhelm wandernde Musikanten vor dem Fenster Marianen's eine Nachtmusik bringen läßt und selbst in einiger Entfernung träumerisch lauscht, erinnere ich hier nur; sie beweist dasselbe. Man könnte sie einen Commentar nennen des Liedes: „O gib vom weichen Pfühle träumend ein halb Gehör".

Aber daß es eben neue Ideale waren, deren völlige Ausgestaltung der Tonkunst einer späteren Generation vorbehalten blieb, zeigt sich überall, wo Goethe in solchen Fällen die Musik praktisch beschreibt. Mit dem ihm eigenen Sinne für das Wirkliche und Anschauliche geht er nirgends über das hinaus, was er selbst beobachtet und nach seiner Gewohnheit scharf beobachtet hatte. Heine, Eichendorff sprechen vom Lautenspiel zu einer Zeit, da Niemand mehr eine Laute in die Hand nahm. Dergleichen wird man bei Goethe niemals finden. Angenommen einmal, es wäre gänzlich unbekannt, wann er seine Romane geschrieben hätte, so würde der Musikhistoriker aus der Art, wie in ihnen die Musikübung beschrieben wird, ihre Entstehungszeit sicher bestimmen können. In den „Wahlverwandtschaften" (1. Theil, 3. Capitel) ist eine Stelle, wo erzählt wird, wie Eduard, Charlotte und der eben angekommene Hauptmann in der Mooshütte an der Felswand, dem Schlosse gegenüber, sitzen und das Glück einer ruhigen Freundschaft voll Behagen genießen. „Waldhörner ließen sich in diesem Augenblick vom Schlosse herüber vernehmen, bejahten gleichsam und bekräftigten die guten Gesinnungen und Wünsche der beisammen verweilenden Freunde." Das Horn hat seit dem Erscheinen des „Freischütz" einen ganz eigenen, romantischen Charakter bekommen, dessen Verwendung an jener Stelle ausgeschlossen ist. Aber Goethe hat sich in der Wahl des Instrumentes nicht vergriffen. Im vorigen Jahrhundert wurde das Waldhorn in der Kunstmusik in der That anders benutzt, wenn es nämlich einen heiteren, wohligen und doch festlichen Klang galt. Wenn Werther erzählt, Lotte habe eine Melodie, die sie auf dem Clavier spiele, und hinzufügt, sie sei ihr

Leiblied, so läßt sich dieses nur von jenen kleinen, in der Mitte des Jahrhunderts beliebten Liedern verstehen, die zugleich Spielstücke waren und sich häufig in der Form eines der damaligen Tänze bewegten, demnach auch ganz wie Clavierstückchen aufgezeichnet waren. Die Instrumente der Spielleute unter Marianen's Fenster sind Clarinetten, Waldhörner und Fagotte, ganz genau eben diejenigen Instrumente, die man in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts zu Serenadenmusik gebrauchte. Wenn Goethe die Musikanten einige Zeilen weiter unten „Sänger" nennt, so ist dies gleichfalls keine poetische Licenz, sondern in Wahrheit begründet, denn die deutschen Spielleute des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts pflegten in der That auch den volksthümlichen Gesang. Vergleichen wir nun aber die Beschaffenheit der Musik, welche Goethe allein gemeint haben kann, mit dem, was sie ihm offenbart, so steht es in keinem Verhältniß. Einfache Innigkeit der Empfindung ist nicht das Merkmal der damaligen liedhaften Melodien, sie sind eher spielend und geziert oder spießbürgerlich und trocken; auch war der Ton des Clavichords, das damals allgemeines Familieninstrument war, heiser, schwach und schüchtern, so daß man sich wundert, wie dies Alles zusammen solch' gewaltige Eindrücke hervorbringen kann. Wir kennen auch die Musik zur Genüge, welche bei Serenaden gemacht zu werden pflegte, um behaupten zu können, daß sie den Stimmungen nicht entspricht, in welche Goethe den Wilhelm versinken läßt. Der Einwand, es könne bei einer Musik Jeder empfinden, was er wolle, wäre nicht stichhaltig; eine gewisse Uebereinstimmung zwischen dem Charakter des Musikstücks und der Qualität seines Eindrucks wird immer vorhanden sein, nur bei dem Versuch, ihn in Worte umzusetzen, werden die Divergenzen beginnen. Man kann auch bestimmt annehmen, daß die Musiker selbst jene Arten von Musik ganz anders verstanden. Diese Bemerkungen, welche vielleicht pedantisch scheinen, werden nur gemacht, um zu zeigen, daß Goethe, wo er die praktische Seite der Musik berührte, natürlich die Dinge nehmen

mußte, wie er sie fand, daß aber die musikalische Kraft, welche er als Ingredienz seines dichterischen Genies besaß, ihn weit über sie hinaustrug. Und zwar nicht in ein Wolkenkuckucksheim, wie dies bei Jean Paul manchmal geschieht, sondern in eine Zukunft, wo die Ideale, die er vorempfand, zu musikalischen Wirklichkeiten geworden waren. Denn eine Melodie Schubert's und das Adagio aus Beethoven's Septuor, dieser Krone aller Serenadenmusik, könnten mit ihrem Zauber allerdings jene Wunder wirken.

Anfang unseres Jahrhunderts hatte sich die Luft mit neuen poetisch-musikalischen Stimmungen so sehr erfüllt, daß die Musiker sie, ohne zu wissen, einathmeten. Weber hat nie eine Zeile von Goethe componirt und steht doch in der ersten Reihe Derjenigen, die seine Anregungen in Werke umsetzten. Weil sich unberechenbare Zufälligkeiten zwischen sie schoben, haben sie sich auch persönlich nicht näher berührt. Dies darf man bedauern. Den von Goethe mehrfach mit Nachdruck ausgesprochenen Gedanken, daß die Gebärdensprache des Schauspielers durch nichts wirksamer unterstützt werde, als durch eine analoge Musik, hat Weber zuerst, und zwar schon in der „Silvana", genial verwirklicht. Wer sich den gemeinsamen Zug recht anschaulich machen will, der durch beide Künstler hindurch geht, lese den Geistergesang im „Faust": „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben!", dies wunderbarste musikalische Phantasiestück in Worten, und höre dann die Gesänge und Tänze der Meerjungfrauen und der Elfen im „Oberon". Damit will ich nicht sagen, daß Weber jenen Gesang in vollendeter Weise hätte componiren können, obwohl er gewiß der Erste dazu gewesen wäre. Er ist überhaupt nicht zu componiren. Er gehört zu den obengenannten Dichtungen, die dafür zu musikalisch sind. Sie nehmen dem Componisten zu viel vorweg, er müßte wesentlich reduciren und entstellen, um sie überhaupt nur möglich für sich zu finden. Auf der andern Seite erreichen sie, allein auf die Mittel der Poesie gestellt, doch wieder nicht genug. Sie sind wie zwischen Himmel und Erde schwebende zauberische,

aber heimathlose Geschöpfe. An ihnen treten die Folgen der getrennten, ja zeitweilig oppositionellen Entwicklung von Dichtkunst und Tonkunst zu Tage. Aber nicht nur an ihnen, auch an der Musik, die endlich in ihre Sphäre eintrat, offenbaren sie sich. Wo Goethe einmal, wie in seinen Cantaten, sich der Musik praktisch anbequemte, hat es sich gezeigt, welche Ergebnisse das Zusammenwirken mit ihr haben konnte. Gewiß ist die „Erste Walpurgisnacht" mit Mendelssohn's Musik die vollendeteste weltlich-oratorienhafte Composition unseres Jahrhunderts. Aber häufig finden beide Künste den Punkt nicht mehr, in dem sie zusammenkommen können. Die Instrumentalmusik sucht sich zu helfen, indem sie sich poetische Anschauungen durch eine äußerliche Manipulation unterschiebt, anstatt sie durch das Mittel des Gesanges organisch mit sich zu vereinigen. Das geschieht schon durch Beethoven's Pastoral-Symphonie, die auch in dieser Beziehung ein geschichtliches Denkmal ist. Es geschieht in Mendelsohn's Concertouverturen, und alsdann in der ganzen sogenannten Programm-Musik. Man sieht, wie es zu dieser hat kommen können. Wenn nun die Tonkünstler mit Leidenschaft den Standpunkt vertheidigen, daß die appercipirten poetischen Vorstellungen auf den Bau des Musikstückes keinen ausschlaggebenden Einfluß ausüben dürfen, so haben sie ganz Recht: sie würden sonst die selbständige Existenz ihrer Kunst verneinen. Aber daß dieses nicht nur eine Nothwehr, sondern auch ein Nothbehelf ist, sieht ein Jeder.

In dem Vorbericht der von der Berliner Singakademie veranstalteten Partiturausgabe der Faustmusik des Fürsten Radziwill wird gesagt, dem Componisten habe die ganze Handlung vorgestanden „wie vom lauschenden Geiste der Musik stets nahe umschwebt". Damit hat dieser gezeigt, daß ihm eine wesentliche Eigenschaft des Goethe'schen Faustgedichts voll verständlich geworden war; wirklich kann man sagen, daß es, ähnlich vielen kleineren Gedichten Goethe's, ganz und gar im musikalischen Aether schwimmt, und dies wird es auch gewesen sein, was

Beethoven anreizte, wie er an Rochlitz sagte, „den Faust zu componiren". Aber darin irrte meiner Meinung nach der Fürst Radziwill, daß er glaubte, jenes musikalische Element vor Allem durch melodramatische Begleitung ausdrücken zu können. Beim Melodram wird die Aufmerksamkeit zwischen zwei unverbundenen Elementen getheilt; es kann daher niemals einen harmonisch befriedigenden Eindruck machen, wennschon es manchmal als Zwischenstufe zwischen Rede und Gesang in der Oper gute Wirkung thut. Und auch das war ein Irrthum, daß Fürst Radziwill die Musik dort mit ihrer vollen Körperlichkeit eintreten ließ, wo der Dichter sie gradezu zu fordern scheint. Der Schein trügt. Das Musikelement, das Goethe in sich trug, zeigt sich hier in poetischer Verkleidung: will man zu ihm selbst durchdringen, so muß man die Verkleidung abthun. Das gilt, wie schon gesagt, von dem Geistergesang „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben", auch von dem späteren „Weh! Weh! du hast sie zerstört"; sie sind in dieser Form an den ihnen zugewiesenen Stellen uncomponirbar, wenn man nicht dem von Goethe beabsichtigten Eindruck gradeswegs entgegenarbeiten will. Aber auch von andern Stellen muß man es behaupten, von den Chorgesängen in der Osterfrühe zum Beispiel. Was Goethe gemeint hat, ist vielmehr nur ein elementarisches Klingen („Welch' tiefes Summen, welch' ein heller Ton"), dazu vereinzelte, wie herübergewehte Worte und Melodietheile; dies weckt die Erinnerung in Faust an Jugendglück und Jugendunschuld, aber der Inhalt der ihm von Kindheit auf bekannten Ostergesänge soll nur wie ein frommer Schatten segnend nebenhergehen. Werden die Chöre vollständig gesungen, so dauern sie zu lange, und es drängt sich die materielle Wirkung der Musik an sich viel zu sehr hervor, da das Ganze doch nur wieder eine jener unvergleichlichen Symphonien ist, die nur innerlich empfunden werden sollen. Ebenso liegt die Sache in der Domscene; sie strömt Musik aus allen Poren aus, aber man kann ihr nicht beikommen, wenn man sie nur so, wie sie dasteht, ganz oder theilweise in Musik setzt;

alle Versuche haben das bewiesen. Der Chor, welcher das Dies irae singt, ist es, woran sie scheitern müssen, also grade der Theil der Dichtung, welcher die Hülfe der Musik direct zu fordern scheint. Was Goethe beabsichtigte, war nur, daß sich die Stimmung eines erhabenen, furchtbaren Ernstes über die Scene legen sollte; solches muß aber der Musiker auf einem andern, als dem hier vorgeschriebenen Wege erreichen. An andern Stellen wieder rechnet der Dichter scheinbar nicht auf musikalischen Beistand, obwohl er sich zur Ausgestaltung seines Idealbildes gar nicht entbehren läßt. Jeder wird das beleidigend Ernüchternde am Ausgange der Schlußscene empfunden haben, wenn dem Ausruf des Mephistopheles „Sie ist gerichtet!" die „Stimme von oben" vom Schnürboden herunter oder sonstwoher in dem trocknen, prosaischen Sprechton ihr „Ist gerettet!" entgegenschreit. Einem richtigen Gefühle folgend, hat der Fürst Radziwill an dieser Stelle einen kurzen Engelchor „Gloria in excelsis Deo! Gerettet! Gerettet!" singen lassen. Aber damit dies künstlerisch überhaupt nur denkbar ist, muß wenigstens jene melodramatische Behandlung vorausgesetzt werden, welche die ganze Scene dort auch erfahren hat; ein plötzliches Einfallen der Musik in den gesprochenen Dialog würde dessen ganze Wirkung vernichten. Will man also diesen, so kann der Chor nicht sein. Der Vorgang ist undarstellbar. Die Scene ist ein leidenschaftliches, düsteres Allegro, das sich mehr und mehr steigert und zu den schneidendsten Dissonanzen zusammenballt, die sich plötzlich in reine, lichtflimmernde Harmonien lösen und so leise verzittern. Daß Goethe's Phantasie gar nicht beim Theater war, als er dies schrieb, sieht man auch aus der letzten Bemerkung: „Stimme von innen verhallend". Wenn die Stimme von „innen" kommen soll, so muß der Zuschauer auf der Bühne bereits das „Draußen" sehen, was nicht zu machen ist. Dem Dichter kam es aber auf das „verhallend" an, und damit dies logisch begründet erschien, mußte Gretchen schon weit entfernt sein, „drinnen" zurückgelassen von dem davonjagenden Faust;

er hört auch nicht mehr sie, er hört nur undeutlich noch „eine Stimme". Alles Vorgänge im Reiche der Musik. Undarstellbar ist ferner, auf der Bühne sowohl wie in jeder andern bildlichen Weise, der Vorüberritt am Rabenstein; die stürmische Bewegung der Idealvorstellung ist mit der bildhaften Ruhe unmöglich zu vereinigen. Gelesen und nur innerlich vorgestellt, geht die Scene vorüber, ohne daß man zum Bewußtsein kommt. Die Musik ist die einzige Kunst, welche die volle Ruhe einer Stimmung auch in der wildesten Bewegung wahren kann, also eben das vollbringen, was hier nöthig ist. Aber nur Instrumentalmusik wäre möglich, Worte würden nicht mitkommen. Und da uns die Instrumentalmusik keine Begriffe und Gedanken vermitteln kann, so stehen wir hier wieder an den Grenzen dessen, was die Künste zu leisten im Stande sind.

Ich habe Beispiele angeführt und nichts weiter. Eine erschöpfende Darstellung der hier vorliegenden Erscheinung würde viel weitere Verhältnisse erfordern. Aber indem wir wie unwillkürlich auf den „Faust" zurückgekommen sind, mag zum Schluß unser Blick noch einmal auf Schmieder und seine „Original-Oper" fallen. Wir wissen nun, was ihn gelockt hat, das Faustfragment so unbarmherzig zu plündern. Eine Dichtung, wie diese, die zu klingen anfängt, so wie der Leser nur hineinsieht, dazu die Menschen von unvergleichlicher Naturwahrheit und Schärfe der Zeichnung — daran mit ungefüllten Taschen vorüberzugehen, war für einen Librettisten wie er eine zu starke Zumuthung. Wenn ein literarisches Tribunal ihn der ärgsten Freibeuterei für schuldig befinden wird, so möchte ich vom Standpunkte der Musik aus zwar nicht für Freisprechung, aber doch für mildernde Umstände plaidiren. Schmieder hat in Goethe etwas erkannt, was in seiner Zeit Vielen verborgen blieb, und was unserm Nachdenken auch heute noch, wie man sieht, ernstlich zu schaffen macht.

Jessonda.

Unsere Zeit ist wenig geartet, den Werth eines Musikers, wie Spohr es war, lebendig zu empfinden. Niemand versagt ihm die Achtung, aber er vermag nicht zu fesseln. Seine Ideale liegen weit ab von denjenigen, nach welchen das verworrene Ringen der Gegenwart hindrängt. Die Thatsache ist von den wenigen, welche seiner Kunst innerlich nahe stehen, längst bemerkt und beklagt worden. Vor etwa zehn Jahren hat H. M. Schletterer versucht, das Interesse für den verehrten Meister wieder aufzufrischen, und die Vorurtheile zu widerlegen, in denen er die Welt Spohr gegenüber befangen glaubt. Seine Begeisterung hat ihn dabei zuweilen ins andere Extrem getrieben, wie das bei oppositionellen Bestrebungen zu geschehen pflegt[1]).

Ich glaube, es ist verfrüht, für Spohr Propaganda zu machen. Die Schicksale, welche die Werke eines Künstlers bei den nächstfolgenden Generationen haben, erfüllen sich mit einer Art von elementarer Gewalt. Der Strom geschichtlicher Entwickelung ist auf so kurzer Strecke viel zu stark, als daß sich gegen ihn ankämpfen ließe. Um Spohr's Kunst für unsere Tage erneuern zu können, müßte sie älter sein, als sie ist. Aber wenn die Zahl seiner hingegebenen Verehrer auch keine große mehr sein mag, daß sie ganz verschwinden sollten, steht noch auf lange Zeit nicht zu befürchten.

---

[1]) Schletterer, Ludwig Spohr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881.

I.

Unter den Opern Spohr's ist Jessonda die beliebteste und wird auch ziemlich allgemein als die gelungenste angesehen. Sie erfuhr ihre erste Aufführung am 28. Juli 1823 in Cassel. Im zweiten Bande seiner Selbstbiographie erzählt Spohr in der schlicht-vornehmen Weise, welche dieses Buch so werthvoll und anziehend macht, wie er zur Composition der Oper gekommen sei. Als er sich im Winter 1820/21 in Paris befand, bat er an einem Regentage, da ihm das Ausgehen unmöglich erschien, seine Wirthin um Unterhaltungslectüre. Sie brachte einen alten, schon ganz zerlesenen Roman: „La veuve de Malabar". Er glaubte zu erkennen, daß derselbe den Stoff zu einer Oper in sich berge, erstand von der Frau das Buch für wenige Sous, und nahm es mit nach Deutschland. In Gandersheim entwarf er das Scenarium und vervollständigte es, als er im Herbst 1821 nach Dresden übergesiedelt war, im Einzelnen. Hier fand er in dem 26jährigen Eduard Gehe auch den Mann, welcher die dichterische Ausführung desselben übernahm. Gehe lebte seit 1817 in Dresden und war seines Zeichens Advocat. Wie Friedrich Kind, der Dichter des „Freischütz", zog er jedoch literarische Beschäftigungen der Rechtspraxis vor. Zu seinem Trauerspiel „Heinrich IV.", das am 6. Juni 1818 zum ersten Male aufgeführt wurde, hatte Carl Maria von Weber die erforderliche Musik gemacht. Weber war es auch, der die Bekanntschaft zwischen ihm und Spohr vermittelte. Nachdem die Oper durch ganz Deutschland einen großen Erfolg gehabt hatte, nahm Gehe 1836 die Dichtung in den zweiten Theil seiner „Vermischten Schriften" auf. Daß er nach einem von Spohr gefertigten Plane gearbeitet habe, wird hier ebensowenig gesagt, als daß dieser Plan sich auf einen französischen Roman gründe.

Der Inhalt ist bekannt; es bedarf hier also nur einer gedrängten Angabe. Die Handlung bewegt sich in der Zeit des beginnenden 16. Jahrhunderts, da die Portugiesen sich in Indien festsetzten. Ein junger portugiesischer Kriegsheld, Tristan

d'Acunha, hat am Ganges ein indisches Mädchen kennen gelernt, das seine Liebe erweckte und erwiderte. Der Vater fürchtet die fremden Eindringlinge und entweicht mit Jessonda und der jüngeren Schwester Amazili heimlich an die malabarische Küste. Jessonda wird gezwungen, einem greisen Rajah in Goa ihre Hand zu reichen. Dieser stirbt, und nach religiösem Brauch soll sie mit seiner Leiche verbrannt werden. Die portugiesischen Ansiedler in Goa sind durch die Eingeborenen überfallen und niedergemacht worden. Um die That zu rächen, hat sich eine Belagerungsflotte vor die Stadt gelegt; ihr Führer wird Tristan, der seit seiner ersten Begegnung mit Jessonda jede Spur von ihr verloren hatte. Einige Tage der Waffenruhe, und die durch Ehrenwort des feindlichen Feldherrn gewährleistete Sicherheit gestatten der Jessonda in Begleitung ihrer Frauen einen Gang vor die Stadt zu einer heiligen Quelle: ein Bad in deren Fluthen soll dem Opfer die Weihe geben. Beim Rückgang sieht Tristan sie und erfährt, was ihr bevorsteht. Kriegsrecht und Ehrenwort binden ihn, er muß sie in den Händen derer lassen, die sie zum Tode führen. Nadori, ein junger zum Priesterstand gezwungener Bramine, der den Brauch der Wittwenverbrennung verabscheut und Amazili liebt, bringt zur Nacht dem Tristan die Kunde, daß die Inder den Waffenstillstand selbst zu brechen und tückisch die portugiesischen Schiffe in Brand zu stecken sich rüsten. Dies gibt ihm die Freiheit der Bewegung zurück. Geführt von Nadori dringt er durch einen unterirdischen Gang in die Stadt, unterwirft die Inder, rettet und gewinnt sich Jessonda.

Die dramatische Anlage ist geschickt und sicher. Da Gehe an ihr kaum einen Theil haben dürfte, so würden Spohr neben dem Ruhm der Composition auch noch dichterische Ehren von Belang gebühren. In Wirklichkeit möchte indessen sein dichterisches Verdienst kaum hoch zu schätzen sein, denn der Stoff war ursprünglich ein dramatischer. Durch länger als ein halbes Jahrhundert schon war er in den verschiedensten Bearbeitungen über die Bühnen Europa's gegangen. In Deutschland hat man dies

theils ganz vergessen, in seinem vollen Umfange aber auch wohl niemals gewußt.

Antoine-Marin Lemierre, 1723 zu Paris geboren, brachte am 30. Juli 1770 durch die Comédiens Français ein Schauspiel „La veuve du Malabar“ zur Aufführung. Er war kein Neuling auf der Bühne. 1758 hatte er mit einer Hypermnestra seine Laufbahn als Dramatiker begonnen. Noch einige Stücke antiken Stoffes waren gefolgt, dann 1766 ein Guillaume Tell. Auf die „malabarische Wittwe“ hatten Dichter und Schauspieler große Hoffnungen gesetzt. Sie erfüllten sich nicht, das Stück wurde nur sechsmal bei schwach besuchtem Hause gegeben, und schien damit für immer abgethan. Die Fremdartigkeit des Stoffes hatte abgestoßen. Auch tadelte man die Dürftigkeit der Erfindung, Verstöße gegen die Wirklichkeit, Härte der Versification. Der Dichter nutzte den Tadel. Nach zehn Jahren erschien er am 29. April 1780 mit dem gründlich umgearbeiteten Stücke aufs Neue vor dem Pariser Publicum. Seine Arbeit wurde belohnt. „La veuve du Malabar ou l'empire des coutumes“ erregte die höchste Begeisterung: seit mehr als fünfzehn Jahren hatte man in der Comédie française einen solchen Erfolg nicht erlebt. Die spannende Entwickelung, die Wärme der Empfindung, die zündenden Schlagwörter überglänzten weit, was an Schwächen dem Werke etwa noch zurückgeblieben war. Noch in demselben Jahre erschien es auch im Druck.

Neben den rein dichterischen Schönheiten war es offenbar aber noch etwas Anderes, wodurch „La veuve du Malabar“ die Pariser hinriß. Das Stück ist von revolutionärem Geiste erfüllt. Es gleicht hierin und auch in seiner Wirkung dem Lustspiel des Beaumarchais: „Le mariage de Figaro“, welches vier Jahre später zur Aufführung kam. Nur daß dieses es auf den sittenlosen Adel abgesehen hatte, welcher die Menschenrechte seiner Untergebenen mit Füßen tritt, während Lemierre sich gegen die religiösen Vorurtheile wendete, die von einer herrschsüchtigen Priesterschaft sorglich genährt, barbarische Gewohnheiten dem

Volke als gottgefällige Gebräuche erscheinen lassen. Inder und Europäer stehen einander gegenüber, jene als Repräsentanten eines grausamen religiösen Fanatismus, diese als Vorkämpfer für eine mildere, menschliche Gesittung. Eine französische Kriegsflotte — die Handlung spielt also etwa anderthalb hundert Jahre später, als in der Spohr'schen Oper — ist unter Führung des Generals Montalban vor einer malabarischen Stadt gelandet, hat Truppen ausgeschifft und belagert sie. In der Stadt wird auf Anordnung des Oberbraminen der feierliche Act einer Wittwenverbrennung vorbereitet. Lanassa — so heißt das junge Weib — war drei Jahre zuvor mit ihrem Vater und einer persischen Begleiterin (Fatime) von Ougly daher gekommen. Auf dem Schiffe, das sie trug, war ein junger europäischer Krieger gewesen; eine tiefe Neigung zu einander hatte während der Fahrt beide ergriffen. In Malabar angekommen, vermählt der Vater Lanassa wider ihren Willen mit einem vornehmen Inder, nachdem ihr Geliebter plötzlich nach Europa zurückgerufen war. Lanassa's ungeliebter Gemahl ist fern von ihr gestorben. Aber sie hat nur die Wahl, entweder ihm freiwillig in den Tod zu folgen, oder durch ihre Weigerung sich und die gesammte Anverwandtschaft mit unauslöschlicher Schande zu bedecken. Still und fest wählt sie das erstere.

Nun befindet sich unter den Braminen ein Jüngling, der, frühe in der Welt allein geblieben, im Tempel eine Zufluchtstätte gefunden hatte. Auch er ein Opfer unmenschlicher Gebräuche. Nach dem Aberglauben, daß ein Säugling, der dreimal die Mutterbrust zu nehmen sich weigert, nicht leben dürfe, war er dem Tode ausgeliefert gewesen. Ein mitleidiger Mann rettete ihn, und brachte ihn aus seiner Heimath Bengalen nach Malabar. Nach dessen Tode wurde er Priester. Aber der Stand läßt ihn unbefriedigt und seine Satzungen empören ihm das Gemüth. Dieser Jüngling wird vom Oberbramin erlesen, Lanassa zum Tode zu führen. Er versucht vergeblich, ihm das Widernatürliche des Gebrauchs zu beweisen. Der Oberbramin vertheidigt den-

selben durch Hinweis auf den Grundgedanken ihrer Religion, auf die zahlreichen Beispiele verschiedenartiger gottgefälliger Askese, auf das Alter des Gebrauchs, auf den tiefen Eindruck, den er im Volke mache. Den Hauptgrund sagt er nur sich selbst:

C'est un usage saint, inviolable, antique,
Et la Religion jointe à la Politique
Le maintient jusqu'ici dans ces états divers.

Auf wiederholten Befehl des Oberbraminen begibt sich der Jüngling zu Lanassa, ihr den ihm gewordenen Auftrag kund zu thun. Er verhehlt nicht seinen Abscheu gegen das Gesetz, bei dessen Erfüllung er mitwirken muß. Er beklagt sein Geschick, erzählt von seinen frühesten Erlebnissen in der Heimath Ougly — es kommt zu Tage, daß er Lanassa's Bruder ist. Diese Entdeckung dient wirksam zur Vertiefung des Conflicts. In seiner Eigenschaft als Bramin und als Anverwandter muß der Bruder dahin trachten, daß Lanassa sich der Verbrennung nicht entzieht. Wie aber seine Sinnesart ist, muß es ihm jetzt doppelt darum zu thun sein, ihren Tod zu verhindern. „Laß uns fliehn," ruft er ihr zu, „in Ländern, wo mildere Sitten herrschen, ein Asyl uns suchen":

Là nous suivrons ces mœurs à jamais conservées,
Que chez tous les humains la Nature a gravées,
Ces vrais devoirs sentis et non pas convenus,
Immuables partout, et partout reconnus,
Lois que le Ciel, non l'homme, à la terre a prescrites
Et qui n'ont ni les tems, ni les mers pour limites.

Lanassa weigert sich: Schmach werde dann auf ihrem Namen ruhen, untröstlich, nicht wagend, die Augen zu erheben, werde die Anverwandtschaft in der Heimath wie verbannt ein elendes Dasein führen, Racherufe ob des verrathenen Gatten werde das Volk ihr auf die Flucht nachsenden. Der Bruder geht mit dem Entschluß, in seinem Stande auszuharren, um die Schwester zu retten, und sich dann für immer von ihm loszusagen.

Mittlerweile hat der Befehlshaber der indischen Truppen einen eintägigen Waffenstillstand mit den Franzosen geschlossen, angeblich um die gefallenen Krieger zu bestatten. In Wahrheit will er für den ungestörten Vollzug der Verbrennung Lanassa's Sicherheit gewinnen. Der Tempel des Brama, bei welchem dies geschehen soll, liegt vor der Stadt. Er hatte gebeten, den Act im Angesicht der Feinde zu unterlassen, da derselbe sie zur Wuth entflammen könne, aber bei den fanatischen Braminen mit seinen Vorstellungen nichts ausgerichtet. Fatime deutet der Lanassa den Waffenstillstand als Zeichen der bevorstehenden Uebergabe: die Franzosen werden Herren der Stadt, vielleicht daß sie von dem verschwundenen Geliebten Kunde bringen. Der Wunsch, leben zu dürfen, blitzt einen Augenblick glühend in Lanassa's Seele auf.

Auch Montalban hat die junge Inderin nicht vergessen, und als er sich darum bewarb, der Führer des Unternehmens gegen Malabar zu sein, war ihm die Hoffnung, sie wiederzusehen, eine geheime Triebfeder. Der Officier, welchen er ausschickt, sich nach ihr zu erkundigen, kehrt unverrichteter Sache zurück: eine ungeheure Menschenmenge versperrt den Durchgang, sie ist aus der Stadt geströmt, um beim Bramatempel der Verbrennung einer Wittwe zuzusehen. Ein solches Schauspiel in seiner Nähe dulden zu sollen, empört Montalban's menschliches Gefühl. Vergessen ist seine eigne Sache, er stürmt fort, die Greuelthat zu hindern. Schon haben auch seine Krieger sich drohend genähert, die Ceremonie ist ins Stocken gerathen, und der Oberbramin tritt dem Feldherrn mit der Aufforderung entgegen, den Bruch des Waffenstillstands zu verhindern. Es kommt zu heftigen Auseinandersetzungen. Der Oberbramin gibt den Vorstellungen Montalban's nicht nach, und dieser ist durch sein Feldherrnwort gebunden. Er glaubt nicht, daß der feindliche Befehlshaber ihn hintergangen habe, und eilt, die Schonung der Wittwe von ihm zu fordern. Eine Ahnung, wer er sein möge, durchzuckt Lanassa, als sie dies erfährt. Sie erfährt

aber auch, daß sein Leben durch die fanatischen Inder bedroht sei; ein neuer Beweggrund für sie, die Opferung mit sich vollziehen zu lassen.

Der junge Bramin tritt dem zurückkehrenden Montalban entgegen, und gewinnt sein Vertrauen durch die Entdeckung, daß er der Wittwe Bruder sei. Jetzt erfährt auch Montalban mit dem Namen Lanassa, daß es die Geliebte ist, der man den Tod bereitet. Mit Mühe bestimmt der junge Bramin den Feldherrn, den die Leidenschaft zu den verzweifeltsten Wagnissen fortzureißen droht, während des Waffenstillstandes nichts zu unternehmen und ihn sorgen zu lassen. Ein unterirdischer Gang führt vom Tempel ans Meer. Man sagt, daß durch ihn schon einmal eine Wittwe den Händen ihrer Opferer entzogen worden sei. Auf diesem Wege wollen sie versuchen, Lanassa zu retten. Doch kann sich Montalban nicht enthalten, dem herankommenden Oberpriester zu drohen, er werde Tempel und Stadt dem Erdboden gleich machen, wenn Lanassa sterbe. Diese gegen das Heiligthum und die Religion ausgesprochene Drohung treibt die Braminen selbst zum Bruch des Waffenstillstandes. Fanatisirte Inder werfen bei Nacht Feuer in die Flotte der Franzosen. Die Hälfte der Schiffe ist zu Grunde gegangen, auf dem Rest haben sich die vom Lande geflüchteten Franzosen geborgen und eiligst das Weite gesucht. Montalban selbst ist im Kampfe gefallen. So berichtet der junge Bramine, welcher nun nichts übrig sieht, als aus eigner Kraft den Tod der Schwester zu hindern oder mit ihr zu sterben.

Der feierliche Act beginnt, nachdem der Oberbramin den Bruch des Waffenstillstandes mit religiösen Gründen vor dem Volke gerechtfertigt hat. Der junge Bramin weigert sich, Lanassa zum Tode zu führen, entdeckt, daß sie seine Schwester sei, und sagt sich feierlich los von einer Religion der Unmenschlichkeit. Lanassa, von einem andern hergeleitet, verräth angesichts des Scheiterhaufens, bei wem ihre Gedanken weilen und wessen Wiederkehr sie heimlich erhofft hat. Auf die Nachricht vom

Tode Montalban's besteigt sie, aller Hoffnung entsagend, den Holzstoß. Vergeblich ringt ihr Bruder für sie. Da ertönt Waffenlärm. Durch den unterirdischen Gang sind französische Krieger eingedrungen. In dem auf den Scheiterhaufen zuspringenden, fälschlich todtgesagten Montalban erkennt Lanassa den Geliebten.

Von dem eroberten Gebiete nimmt Montalban Besitz und erklärt den unmenschlichen Gebrauch der Wittwenverbrennung aufgehoben im Namen seines Königs:

D'autres chez les vaincus portent la cruauté,
L'orgueil, la violence, et lui l'humanité.

Daß Lemierre unter dem Einflusse Voltaire's gedichtet hat, ist einleuchtend. „La veuve du Malabar" soll die Zuschauer nicht nur als Kunstwerk erfreuen, sondern sie auch für gewisse philosophische Meinungen gewinnen. Es ist ein Tendenzstück, wie „Mahomet", „Les Guèbres", „Olympie". Man mag finden, daß Lemierre's Stück in den Schlußscenen geradezu an die entsprechenden Scenen der „Olympie" anklingt, wenn schon mehr durch die scenische Erfindung, als durch den inneren Gehalt. Sonst kann man nicht sagen, daß Lemierre sich eine besondere Tragödie Voltaire's zum Muster genommen habe. Wenn der Baron Grimm in der „Correspondance littéraire" behauptet, auch aus Sédaines „Aline ou la Reine de Golconde" habe Lemierre einige Ideen genommen (es handelt sich in dieser Oper ebenfalls um die Berührung der Franzosen mit einem asiatischen Volke und um ein Liebespaar, das sich durch die jähesten Schicksalsschläge hindurch treu bleibt und endlich glücklich wird), so schmeckt das etwas nach Reminiscenzenjägerei. Wohl aber fällt die Aehnlichkeit auf mit einem Drama Fontanelle's: „Ericie ou La Vestale". Dasselbe ist 1768 zu Lausanne gedruckt; seine Aufführung wurde verboten, angeblich auf Veranlassung der Geistlichkeit, die in ihm einen Angriff auf die Klöster witterte. Abgesehen von dem Gegensatz religiöser Vorurtheile gegen die ewig gültigen Rechte der Menschennatur,

welcher die Seele des ganzen Stückes ist, erinnert es auch in den Einzelheiten oft sehr lebhaft an „die Wittwe von Malabar“. Ericie ist zum Dienst der Vesta gezwungen worden, von dem ihr Herz nichts wissen will; so steht auch der junge Bramin mit seiner Ueberzeugung im Gegensatz zu den Forderungen seiner Religion. Hier wie dort beginnt die Handlung mit einem Auftrage, der den inneren Conflict beider bloßlegt. Wie Lanassa mußte auch Ericie einem Geliebten entsagen. Beider Geliebten sind seit Jahren für sie verschollen, aber ihre Neigung ist unvermindert geblieben. Wie Osmide die Ericie, so will der junge Bramin Lanassa zur Flucht bewegen; beide leisten Widerstand. Bei Lemierre soll der Bruder die Schwester, bei Fontanelle der Vater die Tochter zum Tode führen. In beiden Tragödien ist ein unterirdischer Gang von entscheidender Bedeutung, worauf wieder der Baron Grimm mit einer abfälligen Bemerkung gegen Lemierre hinweist; anderer äußerlicher Uebereinstimmungen zu geschweigen. Man kann also in gewissem Sinne sagen, daß die Geschichte der Jessondafabel schon mit Fontanelle's „Ericie“ beginnt.

II.

„La veuve du Malabar“ gelangte bald nach Deutschland. C. M. Plümicke in Berlin, wegen seines „Entwurfs einer Theatergeschichte von Berlin“ dem Kunsthistoriker achtungswürdig, beschloß, das ausländische Stück seiner Nation zu vermitteln. Er begnügte sich aber nicht mit einer Uebersetzung. Ihm schien Lemierre „sowohl im Plan und der Behandlung überhaupt, als in den Charakteren merkliche Fehler“ begangen zu haben. Diese meinte er beseitigen zu sollen, und zugleich „durch wichtige Veränderungen das Interesse des Stücks noch mehr befördern“ zu können. Am 25. September 1781 wurde „Lanassa“ — so hatte er das Stück betitelt — in Berlin durch die Döbbelin'sche Truppe zum ersten Male gegeben. 1782 erschien es im Druck, da es mit „ausgezeichnetem Beifall von Kennern gesehen und wieder gesehen worden“.

In diesen Beifall können wir freilich nicht einstimmen. Plümicke hat hier und da eine Andeutung des französischen Dichters nicht unwirksam ausgeführt. Dahin mag gerechnet werden, daß bei dem jungen Bramin eine Hinneigung zum Christenthum herrscht, in welche er Lanassa hineinzieht. Auch kann man anerkennen, daß er den Dialog lebendiger gemacht hat. Dem gegenüber stehen wenigstens ebensoviele dramatische Ungeschicklichkeiten, die ihm bei seinen Veränderungen passirt sind. Vor allem aber hat er sich beflissen, das knapp gefaßte Original behaglich breit zu treten. Eine philiströse Geschwätzigkeit und Rührseligkeit machen seine Bearbeitung dem Kenner des Originals unleidlich. Die glänzenden Schlagworte Lemierre's bringen in dieser Fassung zuweilen eine unbeabsichtigte komische Wirkung hervor. So läßt der Franzose, als Montalban den Oberbramin heftig zur Rede gestellt hat, folgendes zwischen ihnen geredet werden:

Le Grand Bramine.
Es-tu vainqueur ici pour nous parler en maître?

Le Général.
Je parle en homme.

Das „bearbeitet" Plümicke so:

„Oberbramin. Frevelhafter Fremdling. Bist du hier Ueberwinder, um so mit uns zu reden?

General. Mehr als Ueberwinder bin ich — ich bin Mensch."

In der schwammigen Masse, zu der das Stück aufgetrieben worden ist, verliert sich natürlich auch die Schärfe der Linien, mit welcher Lemierre die Charaktere umrissen hat. Gleichwohl ist die Thatsache nicht zu leugnen, daß „Lanassa" in Deutschland großen und nachhaltigen Beifall, und weite Verbreitung fand. Plümicke hatte den Ton getroffen, welcher damals bei der Menge der Theaterbesucher beliebt war, und der Erfolg stärkte ihn, in den beiden nächsten Jahren auch die „Räuber" und den „Fiesco" von Schiller zu „bearbeiten".

Um die Zugkraft des Stückes zu erhöhen, hatte er die Mitwirkung der Musik beliebt, und dies ist für den von uns verfolgten Zweck von Wichtigkeit: es ist das erste Mal, daß die Musik Fühlung gewinnt mit einer Fabel, in deren ausschließlichen Besitz sie sich später setzen sollte. Chöre mit Solostimmen untermischt, sowie eine einleitende Instrumentalsymphonie sollten im 5. Act, der hierdurch einen stark opernhaften Anstrich erhält, zu Verwendung kommen; Plümicke fand in Johann André einen Musiker, der nicht nur die von ihm gewünschten Stücke, sondern auch noch Ouverture und Zwischenmusiken für den zweiten, dritten und vierten Act componirte. André, seit 1777 Musikdirector am Döbbelin'schen Theater, hatte seine Stärke allerdings mehr im Liede und in der Operette. Die Musik zu „Lanassa", welche handschriftlich erhalten ist, zeigt indessen, daß er auch Aufgaben ernsten Charakters wohl zu lösen vermochte. Sie ist überall zweckentsprechend, hat lebendigen Ausdruck und verräth hie und da das Studium Gluck's. Ein bis zwei Jahre zuvor hatte Mozart für diese Art von Musik ein glänzendes Muster geliefert in seinen Chören und Entr'actes zu „König Thamos". Es ist aber unerwiesen, daß André diese jemals gekannt hat. Uebrigens blieb seine Musik zu „Lanassa" nicht die einzige. Als Goethe das Stück in Weimar aufführte, mußte ihm sein Operntenorist Christian Benda die Chöre neu componiren und erhielt dafür ein Honorar von sechs Thalern. In Breslau schrieb 1802 Heinrich Karl Ebell eine vollständige Musik zu „Lanassa", am 9. September desselben Jahres wurde das Stück mit Musik vom Baron Schacht, 1834 mit Ouverture und Zwischenactsmusik von Franz Lachner aufgeführt. Beide Male in Wien. Die „Lanassa" Franz Tuczek's ist vielleicht auch nur eine musikalische Zuthat zu Plümicke's Bearbeitung.

Zum ersten Male zu einer vollständigen Oper umgestaltet wurde das Drama Lemierre's, welches inzwischen in englischen Bearbeitungen von David Humphreys und Miß Mariana Starke auch in Philadelphia (1790) und London (1791) auf der Bühne

erschien, erst im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts. Und zwar in Deutschland von einem Deutschen, aber über einen französischen Text. Christian Kalkbrenner war der Componist. Er befand sich seit 1790 als Capellmeister im Dienste des Prinzen Heinrich von Preußen zu Rheinsberg. Hier wurde die Oper componirt und aufgeführt. Es muß vor 1796 gewesen sein, da in diesem Jahre Kalkbrenner Rheinsberg verließ, und nach Italien ging. Das ungedruckt gebliebene Werk ist verschollen. Nach dem Tode des Prinzen Heinrich kamen die Rheinsberger Musikalien durch testamentarische Bestimmung in den Besitz seines letzten Capellmeisters Wessely. Dieser ist 1826 in Potsdam gestorben und sein Musikaliennachlaß untergegangen oder zerstreut. Man kann also auch nicht feststellen, ob der Operntext sich mehr dem Original oder der Plümicke'schen Bearbeitung anschloß. Das eine hat soviel Wahrscheinlichkeit für sich, wie das andere.

Als im Jahre 1798 „La veuve du Malabar" in Paris noch immer ein volles Haus machte, hielt Francesco Albergati Capacelli eine Uebertragung ins Italienische für ein verdienstliches Unternehmen. Schon früher hatte Gozzi sich an dieser Aufgabe versucht, ohne jedoch seine Arbeit, die erst 1802 zum Druck gelangte, auf die Bühne zu bringen. Capacelli's Uebertragung — nur das ist sie, und zwar eine recht gewandte, keine Bearbeitung à la Plümicke — erschien 1798 zu Venedig, mit nicht uninteressanten historisch-kritischen Bemerkungen als Anhang. Sie wurde ihrerseits wieder Veranlassung zu einer italienischen Oper „Lanassa", welche Simon Mayr in Musik setzte, und im Carneval 1817 im Teatro Fenice ohne großen Erfolg zur Aufführung brachte. Die Partitur befindet sich jetzt nicht mehr dort; ob sie etwa in Bergamo vorhanden ist, wo Mayr von 1802 bis zu seinem Tode lebte, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Der Verfasser des Textbuches hat sich nicht genannt. Dasselbe ist, an sich betrachtet, nicht besser und schlechter als hundert andere Libretti. Interessant wird es durch die Naivetät, mit welcher der Originalstoff den Forderungen der italienischen Oper gerecht

gemacht worden ist. Die langen philosophirenden Dialoge sind überall auf das knappeste Maß zusammengezogen; nur das von ihnen ist übrig gelassen, was zur Motivirung der Entwicklung unerläßlich war. Dagegen sind die Fugen, durch welche Musik einströmen konnte — und deren hat der Bau des Stückes nicht wenige —, mit sicherem Blick erkannt und alsbald auch weit geöffnet. Naiv nenne ich die Bearbeitung, weil sie sich um die Tendenz des Originals nicht die geringste Sorge macht, einzig bedacht, den Aufriß eines lebhaft bewegten, farbenreichen Musikdramas herzustellen. Wo es die musikalische Wirkung steigern kann, scheut der Bearbeiter auch vor erheblichen Zusätzen und Aenderungen durchaus nicht zurück. Man läßt sie sich gefallen, da er einen vernünftigen Zweck verfolgt. So beginnt die Oper mit einer Scene im Tempel des Gottes Calanidru: Braminen und Volk sind versammelt, Fatime mit Dienerinnen bringt Opfergaben, alles fleht um Genesung des schwer erkrankten Rajah, des Gatten der Lanassa. Dann erscheint Zorai und verkündet seinen Tod; allgemeine Klage. Eine Scene, die an den Anfang der Gluck'schen „Alceste" erinnert. Nachdem der Oberbramin dem Zorai seinen Auftrag ertheilt hat, hört man Kanonendonner. Das Volk, seines Führers beraubt, drängt sich in Bestürzung auf die Bühne. Der tapfre Palmore tritt ihnen Muth zusprechend entgegen. Man wählt ihn zum Rajah und Feldherrn. Er will einen eintägigen Waffenstillstand schließen, da er vom Nabob von Ganganor Hülfe erwarte. Dieser Palmore ist der übliche verschmähte Liebhaber. Er naht sich der Lanassa, welche einem Chor von Bluts- und Standes-Verwandten erklärt hat, sie werde ihrer Pflicht getreu dem Gatten in den Tod folgen, und verspricht sie zu retten, wenn sie ihn erhöre, wird aber stolz zurückgewiesen. Seine aus Liebe und Zorn gemischte, ihre durch Rückerinnerung an den verlorenen Geliebten bewegte Empfindung stellen dann wieder der Musik eine angemessene Aufgabe. Als Beispiel, wie die Motive der Handlung sorgfältig gespart, gesammelt und zu Knotenpunkten

zusammengeleitet werden, an welchen sich dann die Musik mit ihrer ganzen Macht entladet, stehe hier noch der Inhalt des ersten Finales. Die Vorgeschichte des jungen Braminen, die auch ihn als Opfer eines barbarischen Gebrauchs erscheinen läßt, ist fallen gelassen. Es wird angenommen, daß die Geschwister sich als Kinder gekannt haben und dann getrennt worden sind. Als Zorai seine Botschaft an Lanassa ausrichten will, trifft er nicht sie, sondern nur Fatime. Palmore ist in glänzendem Aufzuge zu Montalban gekommen. Wegen der gestellten Friedensbedingungen erbittet er eintägige Bedenkzeit, da er im Stillen die Hülfe des Nabob erhofft. Er wünscht jetzt nur freien Zutritt zum Brama-Tempel, damit eine heilige Handlung dort begangen werde. Was diese betreffe, will er nicht sagen und erregt dadurch Montalban's Argwohn. Montalban hat bereits einen Vertrauten beauftragt, über Lanassa, die er vor Jahren in dieser Stadt zurücklassen mußte, Erkundigungen einzuziehen. Auch Palmore traut dem feindlichen Führer nicht und trifft seine Maßregeln. Nun also das Finale. Der Act der Opferung beginnt. Alles Volk ist versammelt und wendet sich in feierlichem Chore an die Gottheit. Lanassa erscheint, prächtig gekleidet, mit Blumen und Juwelen geschmückt. Noch könne er sie retten, flüstert ihr Palmore zu, sie möge sich weigern, den Tod zu erleiden. Entrüstet weist sie den Verführer zurück. Der Oberbramin heißt den Holzstoß entzünden, die Trompeter das Zeichen geben (die Aehnlichkeit des Vorgangs mit dem letzten Finale aus Marschner's „Templer und Jüdin" wird man bemerken), schon besteigt Lanassa den Scheiterhaufen — „Haltet ein," ruft eine Stimme und Montalban stürzt herein; „wo ist sie? wen muß ich sehen? Lanassa!" Auch sie erkennt ihn. Zorai erkennt die Schwester. Entrüstung über die freche Störung und Eifersucht erfüllen den Oberbramin und Palmore. Fatime ist von Hoffnung auf Rettung erfüllt. Die versammelte Menge in größter Ueberraschung. Die aufgestauten Wogen der Empfindung fluthen nun mit mächtigem Schwall einher. Nach dem ersten Entzücken des

Wiedersehens aber kehrt Lanassa das Bewußtsein ihrer Pflicht zurück. Der Oberbramin erklärt die heilige Handlung für aufgehoben, da die Gegenwart eines Fremdlings sie entweiht habe. Freudige Erregung Palmore's, der nun wieder hofft, sich Lanassa zu gewinnen. Auf seinen Wink schleicht sich ein Trupp indischer Soldaten davon, den Ueberfall der feindlichen Flotte zu bewerkstelligen. Montalban will sich Lanassa's bemächtigen, der Hinweis auf den Waffenstillstand hindert ihn, Gewalt zu gebrauchen. Er droht für später mit Gewaltmaßregeln, die Inder drohen dagegen. Lanassa wird in die naheliegende Behausung der Braminen geschleppt.

Man mag auf Grund dieser Proben meinen, daß von der eigentlichen „Veuve du Malabar" hier nicht mehr viel übrig geblieben sei. Das wäre indessen auch nicht nöthig. Der Dichter darf sich die Stoffe suchen, wo er will, und es ist gänzlich seine Sache, was er aus ihnen Neues gestaltet. Die Sicherheit, mit welcher in diesem Operntexte die musikalische Seele des Originals bloß gelegt und organisch ausgebildet ist — natürlich vom italienischen Standpunkte aus — verdient volle Anerkennung. Wohl nur durch eine Jahrhunderte alte, praktisch stets lebendig erhaltene Tradition ließ sich eine so sichere Technik erreichen.

Wir kehren nach Deutschland zurück. Am 19. Februar 1791 hatte die Vossische Schauspielergesellschaft in Pilsen Plümicke's „Lanassa" aufgeführt. Mehr das Stück selbst als die Aufführung begeisterten einen gewissen Johann Nepomuk Komareck für eine Fortsetzung desselben. Gedacht, gethan; er dichtete eine „Marie von Montalban, oder Lanassa's zweiter Theil. Trauerspiel mit Chören", und ließ es 1792 im Druck ausgehen. Folgendes ist in Kürze das, was uns Herr Komareck erleben läßt. Sechs Jahre sind verstrichen seit den Ereignissen, die in „Lanassa" zur Darstellung kommen. Die Europäer haben sich die Inder unterworfen. Lanassa, Montalban's Gemahlin, ist nebst ihrem Bruder und ihrer Vertrauten zum Christenthum übergetreten. Sie führen die Namen Marie, Emanuel, Christine.

Die Braminen sinnen heimlich auf Befreiung und Rache, ein Theil des Volkes hängt ihnen an. Deli, Lanassa's früherer Gatte, von dem man glaubte, er sei im Schiffbruch umgekommen, lebt und kehrt zurück. Man wählt ihn zum Führer. Das nächste, was er thut, ist indessen, daß er, als Bramin verkleidet, zu Montalban geht und ihm Vorwürfe macht, warum er den Indern, die ihm nichts zu Leid gethan, die Freiheit geraubt habe und ihre Religion unterdrücke. Je weniger Stichhaltiges Montalban hierauf zu erwidern weiß, desto schroffer weist er ihn ab. Deli geht, Rache drohend; Marie wird ohnmächtig; Emanuel kommt die Sprache Deli's bekannt vor. Feindselige Bewegungen der Inder werden gemeldet. Die Männer entfernen sich, Ruhe zu stiften. Alsbald bringt der Oberbramin mit Bewaffneten herein und schleppt die Frauen fort. In ihr Gewahrsam kommt der verkleidete Deli, hält Marie ihr Vergehen vor, stellt ihr Montalban's und ihren eigenen Tod in Aussicht und weidet sich an ihren Qualen. Der Oberbramin ruft ihn ab, damit er die geplante Empörung zur Ausführung bringe. Dieselbe nimmt einen für die Inder günstigen Verlauf, da auch einige von Montalban's Leuten Verrath üben. Der Oberbramin räth Deli, Montalban's Haus anzugreifen. Dasselbe wird angezündet; Montalban war aber nicht darin, er stürzt voll Wuth herbei und jagt die flüchtenden Inder vor sich her. Dann drängt er weiter zum Gefängniß der Frauen, sprengt die Kerkerthür und will sie fortführen. Aber die Flamme schlägt ihm entgegen. Hinter ihnen öffnet sich eine Fallthür, und Deli mit Indern steigt herauf. Im Kampf sinkt Montalban verwundet; die Frauen werden abermals fortgeschleppt. Nun sollen Marie und Christine verbrannt und Montalban feierlich geschlachtet werden. Da aber erscheint Emanuel, von dem Montalban geglaubt hatte, er sei im Kampf gefallen, mit bewaffneten Europäern, stößt Deli nieder, jagt die Inder auseinander, und die Christen stimmen zur Ehre Gottes einen Lobgesang an.

Fortsetzungen beliebter Bühnenstücke sind nicht selten, aber nie mit sonderlichem Glück versucht. Ein wirkliches Kunstwerk erschöpft seinen Gegenstand, und auch in Bezug auf die Frische und Neuheit der Handlung ist die Fortsetzung stets im Nachtheil. Bei Komareck's Stück war aber schon aus anderen Gründen nicht anzunehmen, daß es die ältere „Lanassa" verdunkeln werde. Einige gute dramatische Motive sind doch nur mangelhaft verwerthet. Der Gang der Handlung ist schleppend und unsicher, die Sprache, welche Schiller's „Räuber" übertrumpfen möchte, roh und hohlpathetisch. Komareck wünscht, „daß die Musik zu den Chören nur für Sänger und für keine Schnattergänse, wie wir sie und ein wildes Miauen hier hören mußten, componirt werden möchte, damit es Voß und Consorten nie einfallen könnte, sich daran zu versündigen". Diese Probe dürfte die Sorgfalt seines Stils und die Gewähltheit seiner Bilder hinlänglich illustriren. Ich weiß nicht, ob Jemand Lust gehabt hat, seine Chöre überhaupt zu componiren.

Aber als Ganzes ist „Marie von Montalban" allerdings componirt, wenn schon nicht in der Originalform. Karl Reger in München arbeitete Komareck's Machwerk zu einem Operntexte um, und Peter Winter setzte denselben in Musik. Die erste Aufführung der Oper „Marie von Montalban" fand am 28. Januar 1800 zu München statt. Warum Winter nicht lieber die „Lanassa" als Opernstoff wählte, erklärt sich wohl am einfachsten daraus, daß dieses Stück sich als Schauspiel schon zu sehr in der Gunst des Publicums festgesetzt hatte. Die Diction des Reger'schen Textes erhebt sich nun freilich nirgends über die gewöhnliche Opernreimerei. Dagegen ist durch einige glückliche Aenderungen der Gang der Handlung einheitlicher und spannender gemacht. Winter war im Ganzen genommen nur ein Talent von mittlerer Kraft. Aber er besaß etwas, was zu allen Zeiten unter den deutschen Componisten selten gewesen ist: lebendigen Sinn für das dramatisch Wirksame. Das zeigt sich auch in dieser Oper. Es sind Stellen darin von hinreißender Leidenschaft und sogar von einem gewissen

imponirenden Wuchse, die als Vorbild Gluck erkennen lassen. Neben dem „unterbrochenen Opferfest“ errang sich daher „Marie von Montalban“ mit Recht den größten Ruhm unter den zahlreichen Opern Winter's. —

In der ersten Scene des zweiten Actes läßt Lemierre die über die Ungerechtigkeit der Wittwenverbrennung empörte Fatime sagen:

L'époux traîne à la mort son épouse fidelle;
Mais lui, lorsqu'il survit, s'immole-t-il pour elle?
Au-delà du tombeau lui garde-t-il sa foi?
Quel droit de vivre a-t-il, que d'avoir fait la loi?
Sans peine il l'imposa sur un sexe timide,
Tandis qu'il s'affranchit de ce joug homicide.

Nachdem „La veuve du Malabar“ bei ihrem ersten Erscheinen durch die Neuheit des Gegenstandes befremdet hatte und ihrer zahlreichen Schwächen wegen gleichsam durchgefallen war, lag es nahe, daß der Pariser Witz aus ihr Nahrung zog. Ich glaube fast, es sind obige Worte gewesen, welche Framery auf den Einfall brachten, seine „Indienne“ zu dichten, die mit Musik von Cifolelli am 31. Oct. 1770 zur Aufführung kam. Es war keine eigentliche Oper, sondern eine sogenannte Comédie mêlée d'ariettes. Der Name Opéra comique bedeutet in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus das, was man später Vaudeville zu nennen pflegte. Die eingelegten Lieder werden zu derzeit allgemein bekannten Melodien gesungen: darin, daß zu irgend einem Gassenhauer ein neuer durch den dramatischen Zusammenhang bedingter Text gehört wird, liegt ein Hauptreiz dieser Gesangsstücke. In solchem Verstande ist z. B. bei Favart's Stücken überall das Wort Opéra comique gebraucht. Zwischen dieser Gattung und der durch Einwirkung der Opera buffa später entstandenen höheren komischen Oper der Franzosen steht die Comédie mêlée d'ariettes gewissermaßen in der Mitte. Der musikalische Theil war gewählter und pflegte für das Stück eigens componirt zu werden; auch gehörte eine sorgfältige Instru-

mentalbegleitung dazu. Aeltere und einfachere Opere buffe, wie Pergolese's „Serva padrona", führen in der französischen Uebertragung auch wohl geradezu den Namen Comédie mêlée d'ariettes. Andererseits nähert der überwiegend lustige und tanzartige Charakter der Arietten sich wieder mehr dem Stil der alten Opéra comique. Eine solche Comédie also war „L'Indienne", und ein italienischer Baß-Buffo hatte die Musik dazu geliefert. Baron Grimm meinte, sie hätte den Namen „La petite Veuve du Malabar" tragen sollen. Es wird angenommen, daß in Indien nicht nur die Frauen ihren Männern, sondern auch die Männer ihren Frauen durch Verbrennung in den Tod folgen. Ein Oberbramin ist verwittwet, und schickt sich an, unter prahlerischen Ceremonien den Scheiterhaufen zu besteigen. Eine junge Inderin ist auch verwittwet, hat aber nicht die geringste Lust, dem Leben zu entsagen. Durch allerhand Künste bringt sie es nun dahin, daß der Oberbramin sich in sie verliebt und sie heirathen will. Nun ist sie gerettet. Denn wenn ein verwittweter Bramin, der sich zum Feuertode vorbereitet, eine Wittwe findet, die in derselben Lage ist, so kann er dadurch, daß er sie heirathet, sie mit Ehren dem Tode entziehen. Natürlich nur bei einem Bramin ist eine solche Ausnahme von der allgemeinen Sitte zuläßig. Eine satirische Spitze gegen die Geistlichkeit fühlt sich auch hier heraus. Das einactige Stück hat keinen großen Werth und verdankte, wie der Baron Grimm berichtet, seinen geringen Erfolg nur der Musik Cifolelli's. Dennoch fand es in Deutschland Freunde. Joseph von Pauersbach in Esterház verfaßte eine deutsche Bearbeitung, in welcher aber auf die Mitwirkung der Musik verzichtet wurde. Unter dem Titel: „Die indianische Wittwe" ließ er sie 1772 in Preßburg drucken.

Als „La veuve du Malabar" 1780 in ihrer Umgestaltung allgemeinsten Beifall fand, wurde sie von Pierre Germain Parisau parodirt. Hier mögen politische Motive mitgewirkt haben. Parisau war ein Anhänger des ancien régime; die unausgesetzten Angriffe, welche er später gegen die Männer und Doctrinen der

Revolution führte, brachten ihn 1794 auf die Guillotine. Ein leichtes Blut, das sich in den verschiedensten Verhältnissen umgetrieben hatte, auch Theaterdirector und Schauspieler gewesen war, und dessen witzige, originelle Stücke gern gesehen wurden. Die Parodie führt den Titel: „La Veuve de Cancale“ und wurde den 3. October 1780 in der „Comédie italienne“ zum ersten Male gegeben. Die schonungslosen Angriffe auf Lemierre's Person und Dichtung nahm aber das Publicum so übel, daß Parisau genöthigt war, die stärksten Dinge zu streichen und einiges Lob einfließen zu lassen. In dieser Gestalt wurde das Stück beifällig aufgenommen, gedruckt und auch viel gelesen; 1786 erschien in Toulouse eine zweite Auflage. Der Schauplatz der Handlung ist Cancale, eine Küstenstadt der Bretagne. Der Oberbramin ist zum Amtmann von Cancale, der junge Bramin zu seinem Gerichtsschreiber gemacht. „Lassana“ ist die Wittwe eines Kirchendieners, an Montalban's Platz steht ein Sergent der Milizen. Für die Sitte der Wittwenverbrennung ist die Fiction eingeführt, daß der Amtmann von Cancale, wenn ihm die Frau gestorben ist, das Recht hat, sich aus den Wittwen des Ortes eine neue Gattin zu wählen. Er wählt Lassana, die den Sergent Eisenbrecher (Brisefer) liebt. Diesen läßt der Amtmann durch seine Polizisten überfallen und dingfest machen. Lassana springt in einen Brunnen, Eisenbrecher, der ausgebrochen ist, hinterher. Man zieht das Paar wieder ans Licht; Eisenbrecher stellt dem Amtmann die Alternative, entweder Lassana oder seine beiden Ohren herzugeben, worauf dieser sich schleunigst für ersteres entscheidet. Das Interessante der Parodie liegt, wie bei Stücken dieser Gattung meistens, in den Einzelheiten, in der überraschenden Einführung von Citaten aus dem Original, in den scharfen Schlaglichtern, die auf die Schwächen desselben geworfen werden, dann aber auch in dem Uebermuth, mit dem der Verfasser eine gefeierte Tragödie zum Object seiner Laune macht. Der Gefahr, die ihm hieraus erwachsen konnte, und die der ersten Aufführung auch wohl wirklich erwachsen ist, hat er durch die Schlußverse

die Spitze abgebrochen: „Keiner weiß besser die Schönheiten eines Werkes zu schätzen, als der, welcher seine Fehler zu finden sucht.“ Außerdem aber fehlt es dem Stücke auch nicht an allerhand satirischen Anspielungen auf damalige französische Sittenzustände.

Die Musik ist bei dieser Parodie nicht herangezogen worden, obschon man solches in Frankreich sonst zu thun liebte. Aber nach länger als 40 Jahren taucht die Jessonda-Fabel noch einmal in einem einactigen Vaudeville auf. „La veuve du Malabar“ von Saint-Amand wurde am 19. August 1822 im „Théâtre du Gymnase“ gegeben, zu der Zeit also, da eben Spohr in Deutschland seine „Jessonda“ componirte. Eine Stelle bei Lemierre, wo der junge Bramin dem Montalban verräth, daß durch den unterirdischen Gang schon einmal eine Frau um den Preis einer bedeutenden Geldsumme dem Feuertode entzogen sein soll, hat offenbar den Verfasser auf die Idee gebracht, den Brauch der Wittwenverbrennung einmal ganz unter den Gesichtspunkt des kaufmännischen Geschäfts zu bringen. Surville, ein reicher junger Franzose, liebt Zeila, eine junge indische Wittwe, welcher der Flammentod bevorsteht. Ein nach Indien übergesiedelter französischer Kaufmann, Dupré, hat sich gegen eine Summe von 20,000 Piastern bereit erklärt, sie zu retten. Der berühmte unterirdische Gang führt vom Tempel, wo Zeila sich aufhält, in seine Wohnung. Hierher gelangen heimlich die Liebenden. Ein Schiff am nahen Strande ist bereit, sie nach Frankreich zu führen. Dupré mit seinen erworbenen Reichthümern und dem Rest seiner Waaren will sich mit ihnen einschiffen. Um aber alles Aufsehen zu vermeiden, das durch den Schluß seines Geschäfts, die Entlassung seiner Dienstboten entstehen und Verdacht erregen könnte, kommt Dupré auf den Gedanken, die Nachricht von seinem Tode zu verbreiten. Nun ist seine Gattin, die er in Frankreich heimlich verlassen hatte und die im Dienste einer englischen Lady ebenfalls nach Indien gekommen war, hier wieder mit ihm zusammengetroffen. Die Frau, sonst zänkisch und rück-

sichtslos, wird alsbald von liebendster Sorgfalt für ihren Gatten erfüllt, da sie erfährt, was ihr im Falle seines Todes in Indien bevorsteht. Die fingirte Nachricht von Dupré's Tode bringt sie daher in die größte Verzweiflung. Natürlich klärt sich der Irrthum bald auf, herrscht aber doch so lange, daß ein gewisser Ali Brull-Pha-Gos Raum gewinnt, seine Eigenthümlichkeiten zu zeigen. Dieser ist ein Makler in Wittwenverbrennungsgeschäften, der gelegentlich gegen eine Summe von 40,000 Piastern auch par procuration verbrennen läßt, d. h. eine andere Wittwe oder auch wohl eine leblose Puppe unterschiebt — eine Figur von grotesker Komik. Das Stück enthält eine Anzahl recht drolliger Scenen. Unter den Melodien, zu welchen die Liedereinlagen gesungen werden, befinden sich auch solche von Gretry und Rossini. Die Bezugnahme auf Lemierre ist durch das ganze Stück deutlich erkennbar, und daraus geht dann auch hervor, daß dessen Dichtung den Zuhörern oder Lesern noch ganz geläufig gewesen sein wird; sonst würde das Vaudeville zum guten Theil unwirksam haben bleiben müssen. Daß eine komische Oper „Le veuf du Malabar" 1846 und endlich auch noch 1873 eine ebensolche „La veuve du Malabar", gedichtet von Delacour und Crémieux, componirt von Hervé, in Paris auf die Bühne gebracht worden ist, möge hier nur zum Abschluß bemerkt sein.

III.

Es ist wohl möglich, daß die Menge der aus einem und demselben Grundstoff entwickelten Dramen mit den angeführten noch nicht erschöpft ist. So könnte eine „Clara von Montalban" von Elise Bürger, welche am 11. August 1822, also fast zur selben Zeit wie Saint-Amand's Vaudeville, in Würzburg aufgeführt wurde, auch wohl in diese Familie gehören. Immerhin ist klar, daß die Fabel mehr als fünfzig Jahre hindurch eine bedeutende Anziehungskraft für die dramatischen Dichter und Componisten Frankreichs, Deutschlands und Italiens besessen hat, und auch im Publicum zu den beliebtesten und bekanntesten

gehört haben muß. Blickt man nach Gewinnung dieser Erkenntniß auf Spohr's anfänglich mitgetheilte Erzählung zurück, so kann man sich einer gewissen Verwunderung nicht erwehren. Scheint es doch, als habe er von all' diesen Dingen nichts gewußt. Er findet in Paris, wo damals Lemierre's „malabarische Wittwe" noch ein ganz bekanntes Stück war, einen Roman gleichen Namens und formt sich aus diesem ein Scenarium, ohne sich um Autor und Quelle des Romans irgendwie zu kümmern. Kein Wort sagt, daß er Plümicke's „Lanassa", Winter's damals ziemlich verbreitete „Marie von Montalban", Mayr's „Lanassa" gekannt habe. Letzteres ist besonders merkwürdig. Spohr war im Februar und März 1817 in Neapel, wo Mayr nach Aufführung seiner „Lanassa" in Venedig ebenfalls verweilte, zum 12. Januar sein Festspiel „Il sogno di Partenope" in Scene gesetzt hatte, und einige Wochen später seine Oper „Cora" von Neuem aufführte. Beide Künstler verkehrten viel und gern miteinander. Es ist doch kaum anzunehmen, daß Spohr hier von der Existenz und dem Inhalt der „Lanassa" nichts erfahren habe. Ein Roman „La veuve du Malabar" ist mir nicht bekannt, und von sachkundiger Seite in Paris angestellte Forschungen haben ebenfalls nur ein negatives Resultat gehabt. War ein solcher wirklich vorhanden, so ist er jedenfalls dem Lemierre'schen Drama nacherzählt gewesen, und hieraus würde sich die geschickte Anlage des Spohr'schen Scenariums wohl schon genügend erklären. Allein Spohr schrieb die Stelle seiner Selbstbiographie, welche von der „Jessonda" handelt, beiläufig dreißig Jahre später, als die erzählten Ereignisse sich zugetragen hatten. In seinem Nachlasse hat sich der bewußte französische Roman ebenfalls nicht gefunden. Es ist also die Möglichkeit nicht ganz ausgeschlossen, daß dasjenige, was ihm in Paris in die Hand fiel, gar nicht der Roman, sondern das Lemierre'sche Stück selbst gewesen ist, und das Gedächtniß ihn, der immer viele Romane las, in dieser Beziehung täuschte. Möglich auch, daß er von anderen dramatischen Bearbeitungen des Stoffes wohl eine gewisse Kunde hatte,

dieselben aber für seine Zwecke absichtlich unbeachtet ließ, und sich daher derselben später nicht mehr erinnerte. In Cassel, wo die Oper „Jessonda“ componirt wurde, war früher auch Plümicke's „Lanassa“ gegeben worden, und W. Lynker macht in seiner „Geschichte des Theaters und der Musik in Cassel“ auf die Uebereinstimmung der Fabel aufmerksam. Wie dem auch sei, so ist Spohr's Verhalten in dieser Angelegenheit für ihn bezeichnend. Er liebte nicht, weite Umschau zu halten. Was in seinen Gesichtskreis kam, dessen bemächtigte er sich und that sein Werk in seiner Weise. Was jenseits dieses Kreises lag, ging ihn nichts an.

Zuverlässig war Gehe nicht in diesem Maße unbefangen. Er kannte jedenfalls Winter's Oper. Bei Lemierre und in der Oper Mayr's sind die erobernden Krieger Franzosen, bei Plümicke und Komareck Europäer, bei Reger Portugiesen. In der Portugiesenzeit spielt, wie erwähnt ist, auch Gehe's Dichtung. Sollte man die Uebereinstimmung für zufällig halten wollen, so schließt ein fast wörtliches Citat aus der dritten Scene des ersten Actes der Oper Winter's diese Annahme aus. Auch Plümicke's „Lanassa“ mag ihm nicht unbekannt gewesen sein. Dort erscheint der europäische General erst beim Heere, als der Kampf schon im Gange ist. Auch bei Gehe trifft Tristan d'Acunha im portugiesischen Lager ein, um die schon zwei Monate währende Belagerung durch einen Sturm auf die Stadt zum Ziele zu bringen. Hier und dort herrscht Waffenruhe schon, als das Stück beginnt. Diese Züge können nicht wohl der französischen Vorlage entstammen; bei Lemierre finden sie sich wenigstens nicht. Doch das sind Kleinigkeiten, durch welche Gehe's Eigenthumsrecht auf die Ausführung des Opernbuches nicht verkürzt wird. Der Jessonda-Text ist viel gelobt worden; was die dramatische Anlage betrifft, mit vollem Recht. Auch die Sprache ist gewählt und melodisch, nicht selten erfreut man sich an einer gewissen sinnigen Zierlichkeit des Ausdrucks. An andern Stellen schwelgt

der Dichter in verschwommenen Bildern bis zur Geschmacklosigkeit. Verse wie:

> Daß sich Mild' und Pflicht vermähle,
> An dem Himmel seiner Seele
> Wallt empor der Wehmuth Hauch
> Wie ein stiller Opferrauch

stehen hart an der Grenze des blühenden Unsinns. Wer Gehe's Dichtung unbedingt lobt, hat wenigstens kein Recht, am Stil des Euryanthe-Textes Kritik zu üben.

Vergleicht man die Dichtung, sowie sie nun einmal besteht, mit der „Veuve du Malabar“ des Lemierre, so springt ein Unterschied hell in die Augen. Von den revolutionären Stoffen des Originals ist dem Operntext nichts geblieben. Ich setzte oben Beaumarchais zu Lemierre in Parallele. Die Parallele läßt sich verlängern. Beaumarchais fand seinen Mozart, wie Lemierre seinen Spohr. Spohr verhält sich, hinsichtlich der Talentkraft, annähernd so zu Mozart, wie Lemierre zu Beaumarchais. Die Operntexte zum „Figaro“ und zur „Jessonda“ stimmen darin überein, daß in beiden das tendenziöse politische Element als ein unmusikalisches soweit ausgemerzt wurde, als es der Bau der Stücke irgend vertrug. Der poetische Gehalt des Restes ist bei „Jessonda“ entschieden höher als bei „Figaro“. Hier aber trat Mozart's wunderwirkender Genius ein und schuf, den entgegenstehenden Schwierigkeiten wie zum Trotz, ein Kunstwerk allerhöchsten Ranges. Diese Bezeichnung kann man der „Jessonda“ nicht geben.

„Jessonda“ gehört gewiß zu den vorzüglichen deutschen Opern, darüber kann kein Streit sein. Und das bedeutet ein großes Lob; denn die Zahl der guten deutschen Opern ist verhältnißmäßig klein, wogegen freilich die besten unter ihnen auch Alles hoch überragen, was andere Nationen auf diesem Gebiete aufzuweisen haben. Aber „Jessonda“ ist mehr, man möchte sagen durch Zufall, durch ein glückliches Zusammentreffen der Umstände zu dem geworden, was sie ist, als durch den gebieterischen Willen

des gestaltenden Künstlers. Sie hat etwas Dilettantisches an sich, nicht in der Musik, die überall ihren Meister lobt, aber in der dramatischen Gestaltung. Spohr war kein Dramatiker; er hat das auch wohl gefühlt und wundert sich gelegentlich über sich selbst, daß er das Opernschreiben nicht lassen kann, da er doch mit den wenigsten seiner Opern Erfolge erzielte. Seine Tonsprache ist durchaus eigenthümlich, aber nicht reich. Sie ist still, weich, dämmernd und schwermüthig, sie wirkt wie Mondlicht auf norddeutscher Ebene. Ein Charakterzug niedersächsischer Art kommt in Spohr zur Erscheinung, man denkt an Hölty oder Storm bei seiner Musik. Aus jener Grundstimmung aber findet er sich nie, oder nur mit großer Anstrengung heraus. Nun traf er in der „Jessonda" auf einen Stoff, für welchen gerade diese Stimmung gut verwendet werden konnte. Das Beschauliche, Träumerische, gestaltlos Zerfließende des indischen Wesens erhielt in ihm den rechten Componisten. Um den angemessenen Ton zu treffen, brauchte er nur zu schreiben, wie er immer schrieb. Alle Partien der Oper, in welchen dies Wesen zum Ausdruck kommt: die Introduction des ersten Actes, die Scenen zwischen Jessonda, Amazili und Nadori, die Gewitterscene im dritten Act, sind von hinreißender Naturwahrheit. In ihnen ruht, was die Oper unvergänglich macht. Aber vom Drama bilden diese Partien nur eine Seite. Den Indern stehen die Europäer mit dem Recht auf gleich scharfe Charakterisirung gegenüber. Ja, die Inder selbst gliedern sich in eine quietistische und eine fanatische Gruppe. Hier reichen Spohr's Mittel zur Charakterisirung nicht mehr aus. Ein dramatischer Componist muß sich in jeden Charakter und jede Situation lebendig und ganz versetzen können, er muß eine Proteusnatur haben. Man werfe einen Blick auf „Oberon": in welch einleuchtendem Gegensatz steht das fränkische Ritterthum zum morgenländischen Wesen und zu beiden wieder das nordische Elfentreiben. Weber besaß jene Verwandlungsfähigkeit in sehr hohem Maße, darum ist er ein großer Dramatiker. Spohr besaß sie nicht, er agirt immer nur sich selbst. Absichtlich habe ich

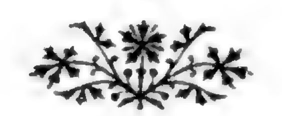
oben von dramatischem Dilettantismus gesprochen. Spohr hat Weber einen dilettantischen Componisten genannt. Die Forderung ist doch vernunftgemäß, daß der Operncomponist zunächst und vor Allem vom Standpunkt des dramatischen Dichters aus zu erfinden hat. So betrachtet, ist Weber ein beherrschender Meister, und der von Spohr erhobene Vorwurf trifft ihn selbst.

Daß die Jessonda-Fabel schon vor Spohr im deutschen Publicum bekannt und beliebt war, dürfte dem Erfolge seiner Oper eher genützt als geschadet haben. Lemierre hatte erfahren müssen, daß ein ganz neuer und fremdartiger dramatischer Stoff ein Theaterpublicum eben so leicht abstoßen als anziehen kann. Es scheint, als ob dramatische Stoffe sich überhaupt nicht leicht beim ersten Anlauf bewältigen lassen. Gerade die besten unter ihnen haben vielfach erst dann ihre endgültige Ausprägung erhalten, nachdem schon eine Anzahl schöpferischer Kräfte sich an ihnen abgearbeitet hatte. Indessen diese Betrachtung braucht hier nicht weiter verfolgt zu werden, denn man muß leugnen, daß Spohr's „Jessonda" die von Stufe zu Stufe weitergeführte endliche Lösung des von Lemierre aufgeworfenen dramatischen Problems darstellt. Daß in der Oper sehr viel verloren gegangen ist, was gerade zu den glänzendsten Vorzügen des Schauspiels gehört, ist schon gesagt. Daß man auch für den Zweck einer Oper den Stoff ganz anders behandeln kann, beweist die italienische „Lanassa". Spohr war seinen Vorarbeitern zwar wohl an allgemeinem musikalischen Talent, keinesfalls aber an der entscheidenden dramatischen Begabung überlegen. Was ihm den Erfolg sicherte, dürfte vielmehr dieses gewesen sein, daß er zu einer Zeit, da das Interesse an dem vielbearbeiteten Gegenstande anfangen wollte nachzulassen, eine Seite desselben besonders stark und glücklich heraushob, die der romantischen Stimmung der Zeit entsprach: den fremdartigen, indischen Localton. Eine allseitig genügende musikalische Behandlung, eine solche, wie sie z. B. der Don Juan-Sage durch Mozart zu Theil wurde, hat die „malabarische Wittwe" überhaupt nicht erfahren. Vielleicht

wäre dies eine Aufgabe für Spontini gewesen. An Spontini zu denken liegt nahe, da der Jessonda-Text sich mit jeder seiner drei Hauptopern berührt. Es ist gesagt, daß Lemierre's Stück an Voltaire's „Olympie“ wenigstens anklingt, und aus Fontanelle's „Ericie“ mehrere wichtige Motive entnimmt. Voltaire's „Olympie“ wurde die Grundlage für Spontini's gleichnamige Oper, und daß Jouy, der Verfasser des Textes zur „Vestalin“, die Tragödie Fontanelle's gekannt und benutzt hat, darf als unzweifelhaft gelten. Die Aehnlichkeit endlich zwischen „Cortez“, ebenfalls von Jouy gedichtet, und der „Wittwe von Malabar“ liegt auf der Hand; auch Gehe ist sich ihrer bewußt gewesen, die Entlehnung des Frauennamens Amazili läßt es erkennen.

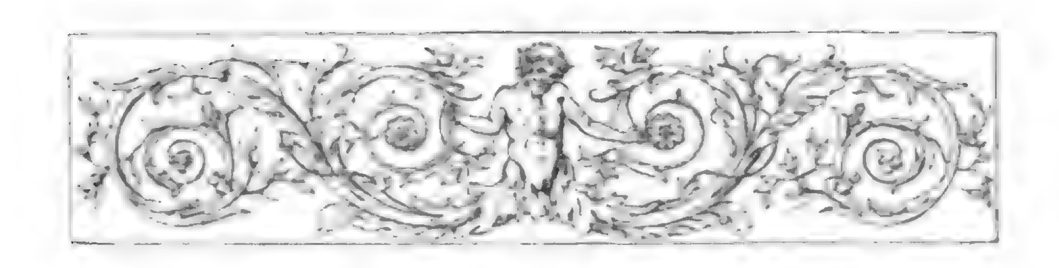
Man hat von jeher „Jessonda“ mit besonderem Stolz eine echt deutsche Oper genannt und in dieser Eigenschaft auch ihre Wirkung auf das deutsche Volk begründet gefunden. Ich meine, daß dies Urtheil doch einer wesentlichen Einschränkung bedarf. Deutsch ist die Oper wohl in Bezug auf die Musik, ja in ihren schönsten Partien so eigenthümlich deutsch, daß die Romanen Mühe haben würden, sie zu verstehen. Aber mit dieser nationalen Eigenthümlichkeit allein hätte Spohr doch niemals ein Werk schaffen können, das im Stande gewesen wäre, sich neben den Producten der Italiener und Franzosen im deutschen Vaterlande dauernd zu behaupten. Mir scheint die Musik zum „Faust“ keineswegs geringwerthiger als die zur „Jessonda“, in manchem Betracht möchte sie gar höher stehen. Dennoch hat sich diese Oper nicht dauernd einbürgern können. Die Lebensfähigkeit der „Jessonda“ liegt zum guten Theil in der Trefflichkeit der Dichtung und diese verdanken wir einem französischen Dramatiker. Dadurch wird Spohr von seinem Verdienste nichts genommen; er erscheint nur einem geschichtlichen Gesetze unterthan, durch welches die Entwickelung der Oper überhaupt bestimmt worden ist. Deutsche, Italiener, Franzosen und mit ihnen zeitweilig die Engländer und Spanier haben durch einen Zeitraum von mehr als dreihundert Jahren nur einen gemeinsamen musikalischen Haushalt

geführt. Die Geschichte der europäischen Musik zu begreifen ist nur möglich, wenn man sich dies Verhältniß bei jedem Schritte gegenwärtig erhält. Es erscheint nicht in allen Zweigen der Tonkunst gleich wirksam. Gerade aber die deutsche Oper wäre ohne die stete Mithülfe der Italiener und Franzosen eine Unmöglichkeit gewesen. Diese internationale Entwickelung schließt selbstverständlich das Hervortreten nationaler Eigenthümlichkeiten nicht aus. Nur wird man sich hüten müssen, in ihnen den eigentlichen Grund und Boden des Kunstwerks sehen zu wollen. Wenn in unserer Zeit die deutsche Opernmusik die offenbare Neigung zeigt, sich national zu isoliren, so darf uns das doch nicht zur Verkennung desjenigen verführen, was wir den Ausländern bisher zu verdanken gehabt haben.



Carl Maria von Weber.

(1886.)



In keinem Lande hat die Verschiedenartigkeit der Volksstämme den Charakter der Musiker und ihrer Werke stärker beeinflußt als in Deutschland. Die Sondereigenthümlichkeiten haben sich zuweilen zu einer Schärfe ausgebildet, die dem unmittelbaren allgemeinen Verständniß geradezu zu wehren schien. Ein deutscher Künstler, der sich diesem allgemeinen Gesetze in keiner Beziehung unterworfen zeigt, ist folglich schon deshalb eine merkwürdige Erscheinung.

Carl Maria von Weber ist gleichsam die verkörperte Verschmelzung der Deutschen von Süd und Nord, von Ost und West. Seiner Familie nach ein Oberösterreicher, ist er doch in Holstein geboren und ein Kind gewesen. Er hat als Kunstjünger zu den Füßen Michael und Joseph Haydn's gesessen und in der Leitung der deutschen Oper zu Prag zum ersten Male seine volle Genialität als Dirigent bekundet. Würtemberg und die Pfalz sahen ihn als großen Virtuosen, Clavier- und Liedercomponisten seine Kraft entfalten. Aber unter norddeutschem Einfluß entstanden die Lieder aus „Leyer und Schwert", welche zuerst seinen Namen überall dahin trugen, wo die deutsche Zunge klang. Die Wiege seines Weltruhms endlich wurde Berlin. Doch der Jubel jenes denkwürdigen 18. Juni des Jahres 1821, als im Schauspielhause zu Berlin zum ersten Male die Töne des „Freischütz" erklangen, scholl in kurzer Frist von den Ufern

der Donau, wie von überall her aus den Ländern deutscher Sprache mit gleicher Gewalt zurück. Ihm gegenüber gab es keinen Unterschied der Stämme; er war, wenn je ein großer Musiker dies gewesen ist, ein Alldeutscher.

Ein Historiker späterer Zeit wird vielleicht einmal auf den Gedanken kommen, die deutsche Musik des neunzehnten Jahrhunderts vom Standpunkte der Weber'schen Kunst aus zu betrachten. Der Gedanke würde kein unglücklicher sein. Ohne Zweifel hat kein Künstler die moderne Musik kräftiger und auch nachhaltiger beeinflußt als Weber: noch die unmittelbare Gegenwart spürt auf dem Gebiete der Oper, in gewissen Zweigen des deutschen Liedes, in der Männergesangs-Composition, in der Technik des Clavierspiels, und vor Allem in der Orchestrationskunst den engen Zusammenhang mit ihm. Unberührt von seinem Geiste ist kaum eine der Kunstgattungen geblieben, welche in unserem Jahrhundert mit Erfolg gepflegt worden sind. Geziemt es sich, im Jahre von Weber's Säcularfeier diesen Umstand kräftig zu betonen, so wird man sich doch vor einem abschließenden Urtheile hüten müssen, weil eben Weber's Genius in seiner eigenthümlich an- und aufregenden Weise noch immer in der Production der Gegenwart lebendig ist. Auf festerem Boden stehen wir, wenn wir uns bescheiden, ihn im Verhältniß zu seiner eigensten Zeit und zu seiner Vorzeit zu betrachten.

Hier finden wir etwas Räthselhaftes. Es hat wohl keinen Künstler gegeben, dessen Tonsprache überzeugender, dessen Wirkung auf die Welt einleuchtender gewesen wäre. Aber dieser Künstler, von dem es uns scheinen will, er sei im Besitze eines Zauberwortes gewesen, auf das die Welt nur gewartet habe, um in hellen Sang und Klang auszubrechen, er läßt sich auf rein musikhistorischem Wege schwer begreifen. Daß Mozart auf Haydn, Beethoven auf Mozart und Haydn gefolgt ist, verstehen wir ohne Weiteres, hier haben wir das Gefühl einer Nothwendigkeit. Weber steht außerhalb des Ringes. Er ist ganz anders geartet als jene großen Meister, anders auch als Schubert, anders als

Spohr. Man darf behaupten, daß am Anfang unseres Jahrhunderts wohl kaum Jemand eine Künstlererscheinung, wie er sie ist, geahnt haben wird. Und dennoch bewies das Jauchzen, mit welchem das deutsche Volk seinen Sang belohnte, daß er ein Solcher war, der kommen mußte. Keine kurzlebige Tagesgröße, sondern ein Mann, der das Schaffen seines Jahrhunderts bestimmen half. Ein Geist voll neuer Ideen, die er in Werken ursprünglichster Art verkörperte. Und er theilte nicht das Schicksal neuernder Talente, auf deren Schultern Andere steigen, die sie vergessen machen. Monteverdi's Opern, Willaert's Madrigale mußten den Compositionen der Nachfolger weichen. Weber's Opern blühen heute wie vor sechzig Jahren, und völlig außer Cours gesetzt ist er kaum nach einer Richtung seines vielseitigen Schaffens hin.

Ich darf zur Erklärung dieser Erscheinung mit einem Bilde beginnen. In einem von hohen Berglehnen eingeschlossenen Thale zieht eine Schaar von Wallern dahin. Meist sind es ernste, würdige Gestalten. Sie sind schon lange auf der Fahrt; man merkt es ihnen an: sie fühlen sich als eine Gemeinde. Der Charakter des Thales ist wechselnd: bald treten großartige Felsmassen bis an den Weg heran, bald führt der Pfad durch feierliche Waldesgründe, bald wieder dachen sich die Berge in anmuthige Wiesen ab, ohne doch unterbrochen zu werden oder sich zu verlaufen. Aber unter den Wanderern ist einer, der hat sich herzugefunden, man weiß nicht recht woher, ein kecker, jugendlicher Gesell. Den duldet es nicht länger bei den andern. Er verliert sich an der Bergeshalde, folgt verworrenen und verwachsenen Pfaden. Er erreicht den Bergesrücken: da sieht er weit hinaus in ein sonnenbeglänztes, gesegnetes Land. Jubelnd ruft er die andern, sie drängen nach aus ihrer Einsamkeit und steigen nieder in die freie weite Welt, dort erkennen sie langverlassene Brüder wieder, mit denen sie nun vereint wirken und schaffen.

Die deutschen Musiker des 18. Jahrhunderts lebten ihrer Kunst in eigner Weise. Sie bildeten eine Gemeinde für sich,

auch die höchsten und genialsten rechneten sich zu dieser. Was sie von der übrigen Welt abschloß — ich möchte es nicht die Zunft nennen, dieses Wort würde nicht ganz passen, aber der Stand war es. Aus dem Standesbewußtsein heraus betrachteten sie die Welt, und willig sahen sie sich durch ihren Stand beschränkt. Ich sage nicht, daß ihnen gefehlt hätte, was man allgemeine Bildung nennt: war dies wirklich hier und da der Fall, so hing es allerdings mit der Standesabgeschlossenheit zusammen, aber eine nothwendige Folge derselben war es nicht. Es wäre lächerlich, wollte man bestreiten, daß ein Gluck, ein Mozart eine große Vielseitigkeit der Kenntnisse und Interessen an den Tag gelegt haben. Aber Alles, was außer der Musik den Geist bewegen und nähren, die Phantasie mit schönen und edlen Vorstellungen erfüllen kann, erschien ihnen mehr nur als Mittel, das Leben äußerlich angenehmer zu gestalten. Sie bedurften dessen nicht, wenn sie eben nur als Musiker und an dem Platze ihre Pflicht thaten, welcher ihnen in der Hierarchie der damaligen Gesellschaft angewiesen war. Dieser Platz war kein hoher.

Der Abgeschlossenheit in untergeordneter Stellung, welche aber gewisser Sicherheiten und Vortheile wegen nicht ungern ertragen wurde, hat Weber durch sein Beispiel ein Ende gemacht. Er hat etwas gestürzt, was freilich in der neuen Zeit überhaupt nicht mehr völlig zu halten war. Er war auch nicht der einzige, den es in der herkömmlichen Standesenge der Musiker unerträglich dünkte. In Norddeutschland strebte Joh. Friedr. Reichardt Aehnliches an, in Oesterreich Beethoven; aber jenem fehlte die schöpferische Genialität, diesem die geistige Beweglichkeit und die Gunst der Lebensstellung. Weber nahm schon durch seine freiherrliche Geburt einen Platz auf den Höhen der Gesellschaft ein. Er zwang durch sein Beispiel die Welt, sich daran zu gewöhnen, daß auch eine berufsmäßige Ausübung der Kunst einem Hochgeborenen wohl anstehe. Seine umfassende Bildung war nicht äußerlich angelernt, sondern innerlich erworben; sie ver-

band sich mit seinem Musikerthum zu einem unlöslichen Ganzen. Nicht gering war sein schriftstellerisches und dichterisches Talent, für bildende Künste und mechanische Fertigkeiten besaß er Interesse und Verständniß. Theils angeboren, theils durch seinen Verkehr mit Menschen jeden Ranges praktisch erworben, waren seine große Gewandtheit und seinen gesellschaftlichen Formen. Seine Erziehung zwar war keine regelmäßige gewesen. Aber das ruhelose Wandern mit einem abenteuernden Vater hatte ihm von Kind auf eine Menge der verschiedensten Eindrücke zugeführt, die sein lebhafter Geist ergriff und sein kluger Kopf sich nutzbar machte. Mit zwanzig Jahren hatte er mehr Lebenserfahrung und Menschenkenntniß, als mancher Künstler der alten Zeit bis an seinen Tod zu erwerben vermocht hätte. Eine Natur, die allen Eindrücken weit offen stand, die sich mit Enthusiasmus hingab an die Schönheit der Welt.

Und welch' einer Welt! Wie aus zweihundertjährigem Schlummer war in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das geistige Leben Deutschlands neugestärkt erwacht. Rasch entfaltete es sich zu einer Kraft und einem Reichthum, wie sie in unserer Geschichte nie zuvor dagewesen sind. Ließen die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse jeden Stützpunkt für einen neuen Aufschwung vermissen, so übernahm nun die Poesie die Führerrolle in der mächtigen Bewegung. Sie offenbarte sich in den höchsten Kunstwerken, welche die deutsche Literatur kennt, sie wies aber zugleich der Menschheit ihre höchsten zu erstrebenden Ziele. Ihr nach zog in glänzender Entwickelung die Wissenschaft der Geschichts- und Alterthumsforschung, der Theologie und Philosophie. Das deutsche Mittelalter mit seinen Gesängen und Gestalten wurde wieder lebendig. Eine neue deutsche bildende Kunst erwuchs. Der Deutsche vermochte sich wieder seiner Nation zu freuen. Minder gewaltsam als jenseits des Rheines und langsamer bahnte sich auch bei ihm eine neue Ordnung der Gesellschaft an, als deren Grundlagen Humanität und Freiheit galten. Dieser Geistesfrühling ohne Gleichen gab

den Deutschen auch die Spannkraft, das furchtbare Schicksal der napoleonischen Herrschaft zu ertragen. Und als das Joch der Fremdherrschaft abgeschüttelt, als nach den siegreichen Schlachten von Leipzig und Waterloo endlich auch wieder ein einmüthiges Gefühl patriotischer Begeisterung erwacht war, da mußte es wohl auf Augenblicke ein jeder Hochherzige empfinden, daß in einer Zeit wie diese, es eine Lust sei zu leben.

Diese Zeit war Weber's Zeit. Wenn ich aber sagte, das geistige Leben der Deutschen habe zweihundert Jahre geschlummert, so sollte von diesem Urtheil die Musik ausgenommen sein. Sie und sie allein war gediehen in der Periode äußerster Ermattung und Armseligkeit; alle inneren Lebenskräfte hatten sich gleichsam in die Musik zurückgezogen, die großen Tonmeister des 17. und 18. Jahrhunderts waren die einsamen Zeugen der Unverwüstlichkeit des deutschen Volks. Das Leben konnte ihnen außer der Religion kaum etwas ihren Geist Befruchtendes bieten. Sie mußten sich selbst genug sein und waren es. Die Schätze der Erfahrungen, Kenntnisse und Anschauungen stetig mehrend und läuternd, dergestalt Ererbtes zu Ererbtem häufend, lassen sie sich vergleichen mit einer altbegüterten Aristokratie. Conservativ wie eine solche lehnten sie die innerlichen Berührungen mit dem Leben auch dann noch ab, als es dort schon anfing ganz anders auszusehen. Wer merkt es der Musik Haydn's und Mozart's an, daß sie Zeitgenossen von Klopstock und Herder, von Goethe und Schiller waren? Ueberall der dichteste Zusammenhang mit der Musik der Vorgänger und Mitlebenden; aber auch fast nur mit dieser. Daß jenseits der Berge ihres Thales die Sonne aufgegangen war über dem weiten Lande, das merkten sie nicht, oder es kümmerte sie nicht.

Nun erwäge man, welch' eine Wirkung es thun mußte, als endlich Jemand kam, der zu vereinigen suchte, was doch im tiefsten Grunde zusammen gehörte. Ein genialer Musiker, dessen Geist aber tausendfältig befruchtet war von Allem, was die letzten fünfzig Jahre frühlingsfroh hatten keimen und wachsen

sehen, und dem ein Gott gegeben hatte zu sagen, wie ihm zu Muthe war. Spohr, Weber's conservativer Zeitgenosse, sprach etwas verächtlich über dessen Talent, für „den großen Haufen" zu schreiben. Wer aber war dieser große Haufen? Die deutschen Studenten, die Männer, die für Vaterland und Herd gelitten und gekämpft hatten, und die nun gegen Fremdländisches mit Waffen des Geistes auf der Wacht standen, alle jene begeisterten Seelen, die in vaterländischem Ruhm und Größe glücklich waren. Neben den Gebildeten — das verbrauchte Wort hatte damals noch seine frische Bedeutung — fand freilich auch der einfache Mann in Weber's Weisen sein eigenstes Empfinden wieder. Jene schöne, fast ein halbes Jahrtausend zurückliegende Zeit schien wiederzukehren, wo im deutschen Volksliede diejenigen Empfindungen Form gewannen, in welchen die geschiedenen Stände sich als Volk zusammenfanden und verstanden.

Nimmt Weber solchergestalt unter den deutschen Musikern seiner Zeit eine vereinzelte Stellung ein, so gehört nun gerade er, wie er leibt und lebt, in das Culturbild der zehner und zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts als ein wesentlicher Zug, als ein Ton, durch welchen andere erst sich zur vollen Harmonie ergänzen. Wenn der Zustand ein romantischer ist, in welchem neue Culturelemente in eine langbestehende Ordnung der Dinge eindringen, dieselbe durchsetzen und endlich auflösen, so war jene gesammte Periode von der Mitte des 18. Jahrhunderts an eine romantische. Auch Weber war in diesem Sinne Romantiker durch und durch. Der Widerspruch, den ein solcher Zustand bedingt, lag in ihm, ebenso wie die stete Unruhe, welche diesen Widerspruch begleitet. Aber derselbe mußte nothwendiger Weise bei einem Musiker anderer Art sein als bei einem Dichter oder Bildner. Goethe hat gesagt, um Großes in der Welt zu schaffen, müsse man eine große Erbschaft thun. Wenn irgendwer, so bekam zu Weber's Zeit ein Musiker etwas zu erben. Hätte Weber die Erbschaft nicht anzutreten gehabt, so wäre bei all' seinem geistigen Reichthum das Ergebniß seines Wirkens doch

ein anderes und viel geringeres gewesen. Aber obgleich er abseits von den Anderen stand, obgleich er als Jüngling den neuerungs- und originalitätssüchtigen, anregenden, aber unechten und unproductiven Abt Vogler hoch verehrte, so verleugnete er doch nicht im entferntesten die Kunst seiner großen Vorgänger und Zeitgenossen. Mozart und Cherubini blieben zeitlebens seine höchsten Ideale und Beethoven lernte er mehr und mehr verehren und bewundern. So konnte er mit dem Strome der norddeutschen Geistesbewegung ziehen, und dennoch auch im Süden Aller Herzen beglücken. Er war ein Sänger der Freiheit und des Volkes, der Millionen hingerissen hat durch den Schwung und das reine Pathos seiner Melodien. Und doch konnte ihn wieder die alte Ordnung der Dinge anheimeln, und wenn er während seiner Dresdener Zeit als verkappter Demagoge und Revolutionär argwöhnisch beobachtet wurde, so verkannte man vollständig seinen adligen und deutschen Fürsten aufrichtig ergebenen Sinn.

Bekanntlich hat sich die deutsche Dichtung jener Zeit wieder in eine classische und romantische Richtung gespalten. Letztere könnte man also mit Rücksicht auf den gesammten Charakter der Periode die potenzirte Romantik nennen. Auch zu ihr stand Weber in einem Verwandtschaftsverhältniß, doch ist dasselbe anderer Art, als es auf den ersten Blick als das natürliche angenommen werden könnte. Nicht sowohl die Dichtungen der Romantiker waren es, denen er sich hingegeben, mit denen er seine Töne zu vermählen gesucht hätte. Wohl aber sympathisirte er mit der Art, wie sie den Kreis allgemeiner geistiger Anschauungen, wie sie den Begriff von der Bestimmung der Kunst zu erweitern suchten. Er that dies nicht als Gefolgsmann der Romantiker, sondern durch die eigenste Natur bewogen. Wenn nach Novalis' Ausspruch diejenige Kunst romantisch ist, welche auf eine angenehme Art befremdet, so gibt es keinen Musiker, der diese Tendenz von frühester Jugend unzweideutiger gezeigt hätte als Weber. Die engere Verbindung der Kunst mit dem

Leben, welche im Gegensatz zum Classicismus die Romantiker anstrebten, wer hätte sie vollkommener verwirklicht als er? Er theilte ihr Interesse für Cultur und Kunst fremder Völker und Zeiten: groß war die Zahl der Opernstoffe aus dem spanischen Leben, welche ihn beschäftigten. Pizarro, Don Juan d'Austria, Columbus, Cid, die Drei Pintos sind theils unangefangen, theils unvollendet geblieben. Aber in der „Preciosa" hat er ein Bild spanischen Charakters gemalt, farbenreicher und reizvoller, als es je einem romantischen Dichter gelungen ist, und Jeder weiß, wie er das Wesen des französischen Mittelalters und des wunderreichen Orients in den Tönen der „Euryanthe" und des „Oberon" zurückgespiegelt hat.

Wenn Herder zuerst erkannt und die Romantiker den Gedanken weiter verfolgt hatten, daß hinter allen Kunstwerken der Geist der Völker stehe, welcher die letzte unterscheidende Eigenthümlichkeit derselben bestimme, so ist in Weber's Opern dieser Gedanke zur That geworden, indem er einer jeden ihr eignes Localcolorit gab. Die Lieder und Sagen des Volkes als unscheinbare Gefäße eines köstlichen Inhalts erkennen, sie sammeln und erklären, auch an dieser großen Aufgabe haben die Romantiker hochverdienstvoll mitgearbeitet. Weber aber war der erste große deutsche Musiker, den es nicht zu gering däuchte, jene treuherzigen, schlichten, oft unbehülflichen Volksliedertexte, wie sie des „Knaben Wunderhorn", die Sammlung Büsching's und von der Hagens' und andere darboten, und die gesungen werden müssen, sollen sie leben, durch seine Töne zu neuem Dasein zu erwecken. Eine Lieblingsfigur der romantischen Dichter war der fahrende Sänger und Spielmann, eine Figur, die in der Volksanschauung zwar nie ihre Poesie ganz verloren hatte, die aber in Geringschätzung fallen mußte, wenn, wie im 17. und 18. Jahrhundert, das Volksleben selbst gering geschätzt wurde. Wenn sie nun in den Dichtungen der Brentano und Eichendorff wieder auflebte, so war Weber es, der sie durch seine Person gleichsam ins wirkliche Leben zurückführte. Daß bedeutende

ausübende Musiker umherreisten, um sich hören zu lassen, war ja nichts Ungewöhnliches mehr. Aber man vergleiche z. B. die Concertreisen Spohr's, wie er selbst sie uns schildert, mit dem, was wir über Weber wissen. Dort noch ganz der Musiker der alten Zeit, der in herkömmlichen Formen einem Hohen Adel und verehrungswürdigen Publicum aufwartet, wenn schon er in berechtigtem Stolz seiner Persönlichkeit nicht zu nahe treten läßt. Hier dagegen ein bezauberndes Bild lebendigster Frische und launiger Ungebundenheit. Die eigentliche Zeit von Weber's fahrendem Sängerthum ist 1810—1813. Rastlos von Ort zu Ort ziehend, entzückt er durch seine feurigen, süßen und schalkischen Weisen jedes offne Herz, imponirt durch ihre kecke Regellosigkeit der Jugend, macht die Alten verdrießlich, regt alle auf und verschwindet schnell wieder aus ihrer Mitte. In seiner Person Adel des Gebahrens und der Gesinnung mit lässiger Leichtlebigkeit verführerisch verbindend, in seinen Stimmungen schwankend zwischen ausgelassener Lust und tiefer Schwermuth, gewährt er ein Bild, das ganz von romantischer Poesie umflossen ist und in der deutschen Kunstgeschichte einzig dasteht. Man denkt bei Weber gewöhnlich nur an dessen letzte Lebensperiode, die mit dem „Freischütz" beginnt und dem „Oberon" abschließt. Das ist die Zeit seiner großen Werke. Aber durch die Gesammtheit seiner Persönlichkeit mit ihren vielfältigen Gaben hat er schon in der ersten Hälfte seines Künstlerlebens, obgleich nicht in so weiten Kreisen, so doch gewiß nicht weniger intensiv gewirkt. Die neubelebte Freude an der alten Zeit, an ihrer Geschichte, ihrem Volksleben und Volksgesang gab jenem Abschnitte deutschen Culturlebens sein Gepräge nicht nur hinsichtlich der Wissenschaft und Kunst, sondern auch der individuellen und gesellschaftlichen Lebensformen. In Bezug auf diese verkörpert Weber jenen Spielmann aus alter Zeit, der, wie Eichendorff sagt, ins Land hinaus zieht und seine Weisen singend von Haus zu Haus geht.

Was er sang, wenn er — etwa nach einem Concert, wo er eine auserlesene Gesellschaft durch sein prachtvolles Clavier-

spiel und seine Gabe der freien Phantasie hingerissen hatte — wenn er dann mit den Studenten Heidelbergs durch die nächtlichen Gassen zog, Serenaden zur Guitarre improvisirend, oder wenn er auf ihren Gelagen, tüchtig Bescheid thuend, in ihrer Mitte saß, oder wenn er in Darmstadt vor Soldaten und ihren Mädchen auf den Tisch sprang und Schelmenlieder hören ließ, oder wieder wenn er in Baden-Baden mit dem Kronprinzen von Bayern, dem späteren Könige Ludwig I., ganze Sommernächte hindurch die Zither im Arm umherschweifte, oder wenn er mit seinem Freunde Alexander von Dusch im Fenster des Stiftes Neuburg bei Heidelberg eine Frühlingsmondnacht verträumte — was er da sang, das hat zwar meistens wohl der Wind verweht, wie der Augenblick es gebar. Aber die Art dieser seiner Gesänge ist doch in vielen Mustern erhalten geblieben. Es sind jene einfachen Strophenlieder, wie er sie zahlreich, namentlich mit Benutzung von Volksliedertexten gemacht hat, Lieder, theils zart und innig, theils unschuldig-heiter, theils voll schelmischen Wesens und naturwüchsiger Derbheit. Zur Begleitung dient nur die Guitarre, das heute fast verachtete und doch für die einfache Begleitung des wirklichen Liedes fast unersetzliche Instrument. Auch Weber's Lieder hat man heute bei Seite geschoben, aber sie gehören dennoch zu den Schätzen der deutschen Musik, welche dauern.

Mit den Dichtungen aber der romantischen Schule hat Weber, wie gesagt, sich wenig zu schaffen gemacht. Sein Verhältniß zu der Poesie der ganzen Zeit, auch zu derjenigen unserer größten Dichter, ist überhaupt ein eigenthümliches. Wie tief haben Schubert und Beethoven aus dem Born der Lyrik Goethe's geschöpft! Auch Mozart hat wenigstens das eine Lied vom „Veilchen auf der Wiese" componirt. Unter Weber's Liedern findet sich nicht ein einziges Gedicht von Goethe. Dies könnte einen persönlichen Grund haben: Goethe war durch schiefe Berichte Zelter's gegen Weber voreingenommen und sein Benehmen gegen ihn konnte diesem nicht gefallen. Aber auch

andere große Lyriker scheinen kaum für ihn vorhanden gewesen zu sein. Es ist, als ob — von den Volksliedern abgesehen — die meisten der übrigen Texte ihm durch den Zufall in die Hand gespielt wären. Von Tieck, einem Haupte der romantischen Dichterschule, mit dem Weber auch persönlich befreundet war, und den er als genialen Vorleser hoch verehrte, ist nur ein einziges Lied vorhanden. Spärlich vertreten sind Matthisson, Bürger, Voß, Schenkendorf. Ueberwiegend sind die Gubitz, Kannegießer, Müchler und ähnliche. Eichendorff, an den Weber in so vielen Zügen erinnert, fehlt ebenfalls ganz; und doch hatte dieser schon 1815 in dem Roman „Ahnung und Gegenwart" einen wahren Blumengarten seiner herrlichsten Lieder geöffnet. Selbst Wilhelm Müller, dessen Namen mit demjenigen Schubert's so eng verwachsen ist, und der Weber einen Band seiner Gedichte öffentlich widmete, blieb unbeachtet. Nur aus Theodor Körner's „Leyer und Schwert" entnahm er zehn Gedichte. Diese Ergüsse einer hochherzigen, reinen, von Schiller's Geiste getränkten Jünglingsseele waren freilich Weber's innerstem Empfinden tief verwandt.

Im Allgemeinen aber darf man wohl sagen, daß er selbst zu sehr Poet war, um das Bedürfniß zu fühlen, sich von anderen Dichtern zahlreichere Anregungen zu holen. Von der romantischen Dichterschule mußte ihn auch ein anderer Umstand trennen. Eine der schwächsten Seiten derselben war das Dramatische. Weber aber war Dramatiker vom Wirbel bis zur Sohle. In dieser Eigenschaft konnten ihm die Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano und ihre Gefolgschaft nichts nützen. Die Verfasserin der „Euryanthe" darf man nicht als Gegenbeweis anführen. Dieses Gedicht, welches besser ist als sein Ruf, hat Weber größeren Theiles selbst gemacht.

Weber ist der Schöpfer der deutschen romantischen Oper. Was dieser Begriff bedeutet, braucht nicht gesagt zu werden; ein Jeder weiß es, wenn auch vielleicht nicht ein Jeder ihn erklären kann. Sieht man genau zu, so bemerkt man auch, daß

der Begriff musikalischer Romantik überhaupt zumeist von Weber abstrahirt ist. Auch Beethoven und Schubert sind voll von ihr; aber theils geht ihr Wesen nicht dermaßen in diesem Begriffe auf, theils hat es ihnen Weber mit den siegreichen Wirkungen seiner Dramatik zuvorgethan. Ein für das geschichtliche Verständniß wichtiger Gesichtspunkt ist es nun, daß die romantische Oper ohne die Mitwirkung der romantischen Dichter zu Stande gekommen ist.

Der Name war schon vor Weber nicht ungeläufig. Aber er bedeutete etwas Anderes. Die Begriffe romantisch und romanhaft bezeichneten nahezu dasselbe, und gingen auf die Fabel, welche der gemeinten Oper zu Grunde lag. Eine gewisse Art phantastischer und abenteuerlicher Erzählungen bildete sich in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters bei den romanischen Völkern aus. Vom vierzehnten Jahrhundert an kamen die Romane der Spanier und Franzosen nach Deutschland. Einen neuen Zufluß erhielt der fabulirende Strom durch die orientalischen Märchen, welche 1704 zuerst durch Galland ins Französische, von da schon 1730 ins Deutsche übertragen wurden. Die erste deutsche romantische Oper in diesem Sinne ist 1766 geschrieben; es ist Lisuart und Dariolette von Schiebeler, mit Musik von Joh. Adam Hiller. Auch bezeichnet sie ein Schriftsteller vom Jahre 1775 ausdrücklich so.

Mittelalterliche Rittergeschichten, Sagen und Märchen galten als angenehmer Zeitvertreib und nichts weiter. Auch bedeutende Schriftsteller ließen sich wohl zu solchem Werk herbei, wie Wieland und Musäus, doch nicht ohne ein ironisches Lächeln. Für die Oper waren solche Stoffe aus zwei Gründen beliebt. Der dabei mögliche Ausstattungs-Prunk machte sie auch stolzen Hofbühnen als Festopern annehmbar. Und durch nichts ließ sich die naive Schaulust eines harmlosen Publicums besser befriedigen. „Rübezahl“ von Schuster aus dem Jahre 1789 und „Oberon“ von Wranitzky, der ein Jahr später entstand, sind solche Opern. Die Musik derselben ist von ahnungsloser Heiterkeit und Ge-

müthlichkeit. Ernster ist der ebenfalls 1790 erschienene, werthvollere „Oberon“ des Nordländers Kunzen, den er für Kopenhagen schrieb. Auch in Mozart's „Zauberflöte“ wird versucht, freilich, was den Dichter anbetrifft, in ungeschickter und unorganischer Weise, dem Märchen eine ernste Folie unterzulegen.

Aber eine durchschlagende Wandlung konnte hier erst eintreten auf Grund des Geistes der neuen Zeit. Wiederum war es Herder, der das große, lösende Wort sprach, Volkssagen und Märchen seien Resultate der sinnlichen Anschauung der Kräfte und Triebe des Volksglaubens, „wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht sieht, und mit der ganzen, unzertheilten und ungebildeten Seele wirket.“ Erst einer solchen Anschauung war es möglich, Sage und Märchen nicht mehr als Spiel der müßigen Phantasie, sondern ernsthaft zu nehmen als verkörperte Symbole innerster Lebens-Potenzen eines Volks. Dies hat Weber mit vollster Hingabe gethan, und er brachte zu seiner Aufgabe, als einzigster seiner Zeit, die Kraft eines genialen musikalischen Dramatikers mit. Und so erst, durch Vertiefung des Gefühls für die Bedeutung der Sage und der Geschichte, entstand neben und zu dem romantischen Operntexte die wirklich romantische Opernmusik.

Geschichte und Sage sind ihrer Natur nach episch. Und wenn das symbolische Wesen der Sage bei ihrer künstlerischen Behandlung durchgefühlt, wenn der Zeit und dem Volke, dem die Handlung angehört, ein unterscheidendes individuelles Gesicht gegeben werden soll, dann wandeln sich leicht die einzelnen Individuen zu Typen um, in denen sich gewisse allgemeine Lebensmächte verkörpern, und der Nachdruck fällt weniger auf die Handlungen des Einzelnen, als auf die Darstellung der Zustände und die Stimmung der Massen. Dies sind die Voraussetzungen, unter denen man Weber's Opern wird beurtheilen müssen. Was dramatischer Conflict heißt, ist in ihnen entweder überhaupt nicht vorhanden, wie im „Oberon“, oder er ist wenig energisch, wie im „Freischütz“, oder alltäglich, wie in der „Silvana“.

Aber hierin liegt kein Fehler, wie es ebensowenig viel verschlägt, daß in der „Euryanthe" der Conflict in einer Weise überspannt ist, die unter anderen Verhältnissen ins Lächerliche führen würde. Es hat mich immer gewundert, wie schnell, von der Zeit des alten Zelter her, der den Text zum „Freischütz" ein „colossales Nichts" nannte, bis auf heute so Mancher über die Dichtungen der Opern Weber's abgesprochen hat. Die Frage, ob denn Weber selbst von solchen Dingen nicht auch ein wenig verstanden habe, ist dabei, glaub' ich, nicht ernsthaft genug gestellt worden. Er, der das derbe Wort gesprochen hat: „Glaubt ihr denn, daß ein ordentlicher Componist sich ein Opernbuch in die Hand stecken läßt, wie ein Schuljunge den Apfel?", der das Theater kannte, wie irgend einer, und gleichsam zwischen den Coulissen aufgewachsen war! Seine Personen haben nicht die realistische Lebensfülle, wie diejenigen in Mozart's „Figaro" und „Don Giovanni". Aber der Hintergrund, den er öffnet, ist reicher. Schöne bewegte Bilder ziehen vorüber, ein jedes in seine besondere, leuchtende Farbe getaucht. Die Personen erscheinen fast mehr von den Zuständen und allgemeinen Stimmungen getragen, als daß sie dieselben bewirkten. Dies eben ist episch. Das Geheimniß des Genius aber ist es, daß Weber trotz dieser Art der Anschauung dennoch überall die volle dramatische Lebendigkeit herrschen läßt. Denn man kann, auf diesem Wege fortschreitend, allerdings dahin gelangen, daß die Individuen an sich überhaupt nichts mehr bedeuten, nicht mehr Typen, sondern Schemen sind, und Alles sich in Schilderung und Stimmung auflöst. Das ist aber von Weber nie geschehen.

Ich darf es wiederholen: ein Hauptmerkmal von Weber's Natur scheint mir jene begeisterte Hingabe an die Welt zu sein, welche alle Sinne öffnet, um die Eindrücke des Lebens aufzunehmen. Aus Bruchstücken eines Romans, den er hinterlassen hat, und aus Mittheilungen seines Sohnes wissen wir, wie merkwürdig die Erscheinungen der Außenwelt auch auf seine musikalische Phantasie wirkten. Dieselben setzten sich unmittel-

bar in Tonbilder um. Eine Gegend, die er durchfuhr, spielte sich in seinem Innern wie ein Musikstück ab; vermittelst des Tonbildes, das in seinem Gedächtniß haftete, mußte und konnte er sich oftmals erst wieder auf das Gesehene besinnen. Ich glaube, es hängt mit dieser Begabung zusammen, wenn Weber's Tongestalten immer mit merkwürdigster Prägnanz die Bewegungen und den sinnlichen Eindruck der Erscheinungen widerspiegeln, wie sie entweder auf der Bühne vor uns sichtbar sind, oder mittelst der Worte des Gedichts innerlich vorgestellt werden. Aeußerst selten ist diese Gabe musikalischer Plastik bei den deutschen Componisten. Mit Weber theilen sie von älteren Tonmeistern eigentlich nur noch Händel und Schütz, zwei übrigens von Weber grundverschiedene Naturen; hin und wieder tritt sie auch bei Mozart hervor. Ein Moment, wodurch Weber's Lieder sich von denen Beethoven's, Schubert's und Späterer unterscheiden, liegt hier. Selten genügt es ihm, nur die absolute Empfindung eines Gedichtes darzustellen. Um seine Phantasie anzuregen, denkt er sich lieber die Worte im Munde einer bestimmten Persönlichkeit, oder stellt sich eine besondere Situation vor. Für Ersteres mag das bekannte Lied „Unbefangenheit" als Beispiel dienen: ein Charakterbild von größter Schärfe und mit seiner schalkhaften Innigkeit etwas gänzlich Neues in der deutschen Musik. Eine Scene ist der berühmte „Reigen", von Voß gedichtet. Hier erleben wir eine vollständige norddeutsche Bauernkirmeß: im Vordergrunde die sich drehenden, jauchzenden Paare, im Hintergrunde die fidelnden und blasenden — meist falsch blasenden — Dorfmusikanten. Solche Stücke sind auch in der musikalischen Form eigentlich keine Lieder mehr, sondern originelle Gebilde dramatischer Schilderung. Wir besitzen deren von ihm eine bedeutende Anzahl, die man nicht ohne den größten Genuß studirt. Aber auch in der knappsten Liedform gelingt es ihm, einen stetig forttreibenden sichtbaren Vorgang einzufangen. Bewundernswürdig ist der Männerchor „Lützow's Jagd". Hier sieht man die verwegenen Reiter aus dem Waldesdunkel hervortauchen,

heranbrausen, mit wildem Hurrah! vorüberstieben — und das Alles in einem Tonbilde von einundzwanzig kurzen Tacten. Viele seiner kleinen Lieder sind als Einlagen in Schauspiele componirt, wo also die Rücksicht auf eine bestimmte Persönlichkeit und Situation unerläßlich war; und gerade sie gehören zu den reizvollsten.

Für die Oper aber besaß Weber in dieser Unmittelbarkeit der musikalischen Wiedergabe sinnlicher Erscheinungen ein Hauptmittel zur dramatischen Charakterisirung. Es gibt keinen Componisten, der mit solcher Energie den Hörer jedes Mal in die Situation hineinzwänge, der mit so unfehlbarer Sicherheit auch die volle Grundstimmung, welche eine Person im Zuschauer erwecken soll, beim ersten Anfang zu treffen wüßte als er. Wenige kecke, scharfe Striche, und alles Nöthige ist da. Und wie die Menschen und Dinge in der Wirklichkeit sich scharf von einander abheben, so auch in den Tonbildern, als welche sie aus Weber's Phantasie reflectiren. Er besaß allerdings neben dieser Gabe noch eine andere: die einmal angenommene Miene kräftig fest zu halten. Der Grundton, in welchem eine Scene sowohl, wie eine Rolle, ja endlich eine ganze Oper verläuft, ist stets ein einheitlicher.

Die Möglichkeit, Zeiten, Völker, Gegenden, Stände musikalisch zu charakterisiren, ist zuerst durch Weber ganz offenbar geworden. Darin, daß er Solches anstrebte, zeigte er sich als modernen Menschen, dem Herder's Ausspruch in Fleisch und Blut übergegangen war, daß jede einzelne That durch eine allgemeine Kraft bedingt sei und in ihr begriffen werden müsse. Aehnliches wollte vor und neben Weber sein Berliner Gegner Spontini, allein mit weniger reicher Phantasie; auch lag ihm mehr an der Darstellung großer geschichtlicher Momente und der hierzu nöthigen Entfaltung der Massen, als an unterscheidender Charakterisirung der jedesmaligen Zeiten und Verhältnisse. Weber aber ist immer ein Anderer: wenn er deutsches Volks- und Jägerleben nach dem dreißigjährigen Kriege zu schildern hat, oder das französische Ritterthum des Mittelalters, die Zauber

des Orients, oder die Romantik Spaniens. Unerschöpflich ist er, neue charakterisirende Tonmittel zu finden; ein heutzutage sehr abgebrauchtes, die Benutzung nationaler Melodien, geht auf ihn zurück. Mag die Welt, welche in „Preciosa“ und „Euryanthe“ vor uns aufsteigt, auf Vorstellungen beruhen, welche sich später als nur theilweise richtig erwiesen, was thut es? Im Kunstwerk leben diese Vorstellungen ihr selbständiges Leben, und werden sich behaupten, wie auch Schiller's Dramen trotz ihrer historischen Unrichtigkeiten.

Aber worin Weber Spontini so weit hinter sich läßt, daß von einer Vergleichung schon überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann, das sind die Naturbilder seiner Opern. Die wiedererwachte Poesie hatte auch der Natur gleichsam ihre Sprache zurückgegeben, hatte ihr eine lebendige Seele eingehaucht, die mit der Lust und dem Leid der Menschenseele harmonisch zusammenklang, und hatte die zu phantastischen Gestalten verkörperten elementaren Naturmächte als solche wieder verstehen gelernt. Dieses Leben der Natur, das mit tausend geheimnißvollen Lauten dem verstehenden Ohre Unaussprechliches zuraunt — Weber hat es belauscht und in Kunstgebilden verkörpert, die neben dem Herrlichsten stehen, was je des Dichters Wort hervorzuzaubern vermochte. Wie die unheimlichen Sturmgeister daherbrausen und den Ocean zu rasender Wuth empören, wie das Meer, sich allgemach beruhigend, in feierlichem Abendsonnenglanze strahlt, wie im Mondlicht auf der leisathmenden Fluth die Nixen ihren bethörenden Gesang erheben, während am Strande die Elfen Oberon's ihren luftigen Reigen schwingen — wo gäbe es Tonbilder, aus welchen ein solcher Naturhauch uns anwehte, wie aus diesen? Das Grausen in nächtiger Waldschlucht, die Sommermondnacht in tiefer Waldeinsamkeit, welche nur vom Schlag der Nachtigall und dem Zirpen der Grille belebt wird, der Abendfrieden im Burggarten, wenn von fern des Einsiedels Glöcklein tönt — doch, wozu aufzählen, was Alle kennen, Alle mit elementar-berauschender Gewalt an sich

erfahren haben? Von den Mitteln, mit welchen Weber dies Kunstgebiet eröffnet hat, von dem seither Alle Nutzen gezogen haben, die Aehnliches versuchten, nenne ich nur seine Kunst der Instrumentation. Hingerissen durch die Schönheit der „Euryanthe“ schrieb Schumann einst in sein Tagebuch: „und wie klingen die Instrumente! aus der innersten Tiefe sprechen sie zu uns!“ Wirklich scheinen sie dem Componisten ihre Seele offenbart zu haben. Er gehört zu den größten und ideenreichsten Coloristen aller Zeiten.

Wie Weber von dem patriotischen Pathos der Zeit der Freiheitskriege tief erfüllt war, so war er es auch von der echten Religiosität derselben. Sein „Freischütz“ ist die erste Oper, in welcher Frömmigkeit und kindliches Gottvertrauen bedeutsame Momente bilden. Sie sind mit einer Innigkeit vom Componisten erfaßt, die allein seinen religiösen Ernst beweisen würde, wüßte man nicht auch sonst von diesem. Jene alte Sitte, nach welcher die Componisten am Schlusse eines größeren Werkes zu schreiben pflegten: Soli Deo gloria, „Gott allein die Ehre“, eine Sitte, die Anfangs unseres Jahrhunderts schon abgekommen war, hat Weber noch beibehalten. Man pflegte sie zumeist nur bei kirchlichen und geistlichen Werken zu beobachten; Weber folgt ihr auch bei seinen Opern. Wie merkwürdig mischen sich auch hier wieder die alte und die neue Zeit in ihm! Es ist merkenswerth, daß er Katholik war. Nicht als ob ich eine Parallele mit den romantischen Dichtern ziehen wollte, die in krankhafter Ueberreizung sich dem Katholicismus zuwendeten. Weber's Religiosität war eine durchaus gesunde. Aber in den Gestalten der Agathe und Euryanthe ist doch etwas Marienhaftes, das wohl nur dem Katholiken gelingen konnte.

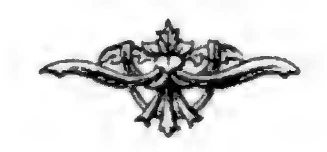
Was auch immer in jener Zeit an edlen Regungen durch die Brust der Deutschen zog, es klingt aus Weber's Musik zurück. Der kühne Schwung, die Lust, für die idealen Güter sich zu opfern, die tiefe, oft gegenstandslose Sehnsucht, die Reinheit und Zartheit der Liebesempfindung, Alles strömt bei ihm

in Tönen aus, die frisch von der Quelle kommen. Auch seine Instrumentalwerke sind voll dieses Geistes und nirgends stärker, als bei den feurigen Allegros der Weber'schen Ouverturen, haben wir das Gefühl, als ob uns Flügel wüchsen, uns in jener schönen Begeisterung aufzuschwingen, welche nur die Jugend kennt.

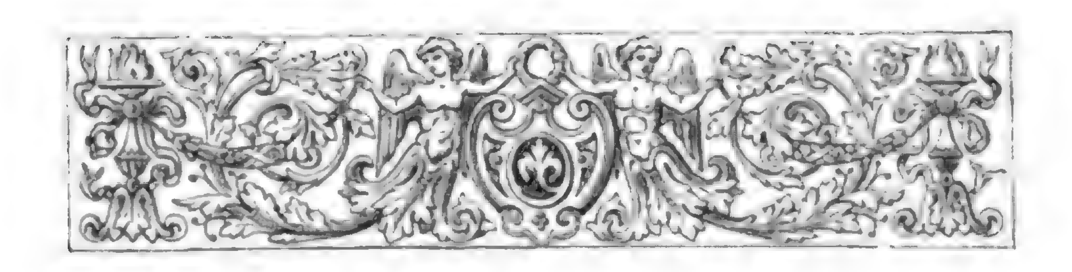
Jugend — das ist das Wort, welches Weber und sein Wesen am erschöpfendsten bezeichnet. Jugend auch in ihrem liebenswürdigen Leichtsinn und in ihrer Unbehülflichkeit. Es ist ja nicht zu leugnen, daß seine Compositionen an technischer Vollendung nicht immer den höchsten Anforderungen genügen. Aber bei einem Künstler von seiner Genialität sollten diese Schwächen niemals als Gegenstand des Tadels, sondern immer nur als Zeichen seiner Eigenthümlichkeit bemerkt werden. Als ob Weber, der immer ganz dasjenige war, was er als Künstler schuf, dieser seiner Natur bis zum Letzten hätte treu bleiben sollen, ist er früh dahingeschieden. Nach einigen Jahren häuslichen Glückes, das er sich schwer errungen hatte, zog — nein! wankte er noch einmal weit hinaus, um an fremdem Strande einsam zu verscheiden. So klingt das Leben des letzten fahrenden Spielmanns romantisch-wehmüthig aus. Auch Mozart mußte davon in der Blüthe des Lebens. Aber waren ihm auch nur fünfunddreißig Jahre beschieden, doch hinterläßt sein Lebenswerk den Eindruck höchster Reife, und daher auch der Abgeschlossenheit, soweit von solcher im Menschenleben überhaupt gesprochen werden kann. Bei Weber ist es anders. Gerade in seinen letzten Lebensjahren nimmt er einen so gewaltigen Aufschwung, zeigt einen so ungeahnten Erfindungs-Reichthum, öffnet derartig neue Aussichten für die Kunst, daß man meint, nun erst beginne er recht. Mozart starb früh, Weber zu früh. Mozart verließ das Leben nach kurzer Krankheit; eine sanfte Hand nahm ihn rasch hinweg. Weber hatte ein jahrelanges, qualvolles Leiden zu tragen. Wem aber dieser Ausgang den Reiz seines Lebensbildes trüben sollte, der möge sehen, wie er es trug.

War er eine Jünglingsnatur, so war er es im edelsten Sinne: ein jugendlicher Kämpfer, ein aufwärts Strebender, der von dem eigenen Wesen mehr und mehr die Schlacken löste, seine Kräfte stählte, sein Ziel sich nicht hoch genug stecken konnte. Als solcher bewährte er sich leuchtend auch in seinem Leiden. Heroisch zwang er den Leib in den Dienst des Geistes. Wer merkt es dem „Oberon" an, daß ein langsam Sterbender ihn schrieb?

Die Alten haben gesagt: wen die Götter lieb hätten, den nähmen sie früh von der Erde hinweg, damit sein Bild der Nachwelt in ewiger Jugend prange. Auch Weber war ein solcher Götterliebling.



Spontini in Berlin.



I.

Spontini's Leben verlief in drei scharf unterschiedenen Stadien; das erste bildete seine italienische, das zweite seine Pariser, das dritte seine Berliner Zeit. Die mittlere Periode ist die glänzendste, die letzte vielleicht die merkwürdigste; was auf sie noch folgte, war nur ein mattes Verathmen.

Nach den ersten Mißerfolgen, die der Dreißigjährige 1804 in Paris erlebte, hatte er erkannt, daß die welk gewordene neapolitanische Musik für die neue Zeit nicht mehr passe. Das neue Ideal, welches er suchte, schwebte ihm zuerst nur undeutlich vor; in der Oper „Milton" (27. November 1804) ergreift er es wohl, aber es will ihm wieder entschlüpfen; voll verwirklicht zeigt es sich in der „Vestalin". Beide Dichtungen stammen von Etienne Jouy. Der Componist scheint die letztere zuerst in Angriff genommen, dann aber über der Composition des „Milton" zeitweilig zurückgestellt, und die an diesem gemachten Erfahrungen für das größere Werk benutzt zu haben. Sicher lag die „Vestalin" schon 1805 vollendet vor: wir wissen, daß es drei Jahre währte, bis Spontini die Hindernisse besiegte, welche der Aufführung entgegengesetzt wurden, und am 15. Dezember 1807 erschien sie zuerst auf der Bühne. Mit diesem Werke hatte er seinen früheren Stil ganz und für immer verlassen, aber auch die Art seines Schaffens änderte sich nun in merkwürdigster Weise. Hatte er bisher mit der leichten, flüchtigen Feder der neu-neapolitanischen

Schule geschrieben und beispielsweise im Jahre 1800 für den Hof in Palermo drei, 1798 für die Theater in Rom und Florenz nicht weniger als vier Opern aufs Papier geworfen, so schlug er jetzt ins Gegentheil um. Langsam und mühselig brachte er zur Erscheinung, was in seiner Phantasie lebte. Bei den Proben zur „Vestalin" wurde dieser seltsame Werdeproceß zuerst offenbar. Sie veranlaßten ihn zu einem unermüdlichen Aendern und Umgestalten, bis — oft erst nach vielen Versuchen und qualvollen Anstrengungen — die wirksamste Form gefunden schien. Dies Experimentiren und Feilen ist ihm eigenthümlich geblieben, ja, es nahm bei jedem neuen Werke zu. In Berlin leben noch jetzt Persönlichkeiten, welche Spontini in dieser Thätigkeit beobachtet haben. Vier-, fünfmal wurde eine und dieselbe Stelle abgeändert und in der Partitur überklebt, so daß sie dick und hoch von Ansehen wurde, und nicht selten kam es vor, daß der Componist zum Beschluß der Versuche auf die anfängliche Form zurückgeführt wurde. Zelter hatte eine nicht ganz unrichtige Empfindung, wenn er — immer noch übertreibend genug — behauptete, aus dem Componisten der „Vestalin" werde nie etwas Ordentliches werden, wenn er bei der Composition dieser Oper über fünfundzwanzig Jahre alt gewesen sei. Einen Theil der Kunstmittel, durch welche Spontini hauptsächlich wirken wollte, hatte er nicht früh genug und daher niemals vollständig beherrschen gelernt. Die langsame, peinliche Art zu arbeiten erklärt sich auch aus dem Gefühl einer gewissen Unsicherheit, so sehr sie andererseits seiner künstlerischen Gewissenhaftigkeit zur Ehre gereicht.

Mit der „Vestalin" war Spontini in die Reihe der ersten Operncomponisten seiner Zeit getreten. Seinen neuen Stil hatte er nicht allein aus sich heraus geschaffen. Daß er sich Mozart's Einwirkung nicht verschlossen hatte, wird schon in seiner vorfranzösischen Periode ersichtlich. Durchgreifender noch wurde der Einfluß Gluck's, dessen Werke er in Paris kennen lernte. Es soll „Iphigenie in Aulis" gewesen sein, deren erstmaliges

Anhören ihm seinen Weg zeigte. Nicht daß ihm Gluck ein größerer Meister erschienen wäre als Mozart. Als später einmal in Berlin Jemand ihn als denjenigen Componisten feiern wollte, der alle Erfordernisse eines musikalisch-dramatischen Meisterwerkes in seinen Opern erfüllt habe, entgegnete er rasch: „Nein, nur Einer hat das wirklich vermocht, Mozart." Aber offenbar war ihm das Wesen Gluck's verwandter. Er theilt mit ihm die stolze Größe; sie erscheint bei Spontini manchmal durch eine edle Melancholie besonders anziehend, wogegen im Allgemeinen die Tiefe Gluck'schen Empfindens dem Italiener fehlt. Wie bei Gluck überwiegt auch bei Spontini das dramatische Talent über das musikalische. Er wird dadurch zu einer merkwürdigen Erscheinung unter den italienischen Componisten, die zwar alle einen sicheren Instinct für dasjenige haben, was auf dem Theater wirksam ist, aber doch von der Bühne herab gern unbramatische Musik machen. Bei allen Mängeln, die der „Vestalin" augenscheinlich anhafteten, mußte doch von Anfang her anerkannt werden, daß sie eine Menge origineller Schönheiten enthalte, durch noble Melodien und ungestümes Feuer, durch wahren Ausdruck tiefer Leidenschaften und echt tragischen Stil, durch glückliche Charakteristik der Personen und Situationen den Hörer ergreife.

Der „Vestalin" war am 28. November 1809 „Ferdinand Cortez" gefolgt, eine Oper, mit welcher Spontini bewies, daß er sich auf der im Sturm genommenen Höhe zu behaupten verstand. Alles sorgfältig erwogen, ist sie der „Vestalin" gegenüber das vollendetere Kunstwerk. Sie wurde, was sie ist, freilich erst nach zweifacher Umarbeitung, die namentlich auch den poetischen Theil betraf. Die erste und gründlichste hatte sie erfahren, als sie am 26. Mai 1817 wieder auf der Bühne erschien; die endgültige Fassung des dritten Actes fand Spontini erst 1823 unter Beihülfe des Dichters Théauleon; Jouy, der Verfasser des Originaltextes, war daran nicht mehr betheiligt.

Nach dem „Cortez" hatte es geschienen, als ruhe der Sieger auf seinen Lorbeern. In einem Jahrzehnt kam außer einer leicht

wiegenden Gelegenheitsoper nichts Größeres von ihm ans Licht. Freilich zeigten die Einlagen, die er zu Salieri's „Danaïden" schrieb, immer noch die Klaue des Löwen. Und er war wirklich innerlich nicht unthätig. Er versuchte, sann und grübelte, aber kein Gegenstand konnte ihn dauernd fesseln. Endlich sog er sich an einem Stoffe fest, den ihm „Olympie", Voltaire's Tragödie, darbot. In dieser Zeit geschah es, daß sich das folgenreichste Ereigniß der zweiten Hälfte seines Lebens vorbereitete [1]).

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen hatte während seiner zweimonatlichen Anwesenheit in Paris vom 31. März bis Anfang Juni 1814 mehrfach Spontini'sche Opern gehört und einen tiefen und nachhaltigen Eindruck von ihnen empfangen. In Folge dessen wurde nunmehr nicht nur der „Cortez" sofort in Berlin einstudirt, der am 15. October 1814 dort zur ersten Aufführung kam. Den König beschäftigten bei wiederkehrender Friedenszeit mancherlei Pläne zur Hebung der Musik in Preußen. Man erwog eine Anstalt zur Beförderung der kirchlichen Tonkunst; nach dem Vorbilde von Paris wünschte der König ein Conservatorium für Musik und Declamation zu errichten; die königliche Oper sollte durch Berufung eines berühmten Capellmeisters einen neuen Aufschwung nehmen. Es war Spontini, den der König für diesen Capellmeisterposten ins Auge gefaßt hatte. Schon im Herbst 1814 ließ er ihm von Wien aus, wo er sich zum Congresse befand, einen Antrag machen und unter der Bedingung, daß er jährlich zwei neue Opern für Berlin liefere, die für die Verhältnisse enorme Summe von fünftausend Thalern Jahresgehalt anbieten. Spontini zeigte sich nicht abgeneigt, aber der Intendant der königlichen Schauspiele zu Berlin war dem Plane ungünstig gesinnt. Die Bedenken des Grafen Brühl, des Nachfolgers von Iffland seit dem

---

[1]) Wo nicht andere Quellen angegeben sind, gründet sich das Folgende auf die Acten der Archive des königlichen Hauses und der königlichen Schauspiele zu Berlin.

Februar 1815, mußten um so beachtenswerther erscheinen, da es kaum jemals einen sachverständigeren Intendanten in Deutschland gegeben hat. Brühl war selbst gegen einhundertfünfzigmal auf der Bühne aufgetreten, hatte in Weimar unter Goethe's Leitung mehrere Rollen studirt, in Rheinsberg, dem Residenzschlosse des Prinzen Heinrich, den Oedipus Sacchini's in französischer Sprache gesungen und auch andere Rollen in großen Opern daselbst ausgeführt. Gelegentlich hatte er mehrere Monate als Waldhornist in der Capelle mitgewirkt. Er hatte unter Genelli's Leitung gezeichnet, war fähig, selbst Decorationen zu malen, hatte unter Hirt und Böttiches Archäologie studirt, ziemlich lange architektonischen Unterricht gehabt, und kannte fast alle bedeutenden Theater in Deutschland, Paris und London aus eigener Anschauung. Nimmt man dazu seinen feingebildeten Geschmack, seine ideale Geistesrichtung und seine hohe gesellschaftliche Stellung, so ergibt sich eine Summe von ausgezeichneten Eigenschaften, wie sie sich wohl nur selten in der Person eines Theaterchefs vereinigt finden werden. Brühl verkannte nun keineswegs den Vortheil, den es der Berliner Oper bringen werde, wenn ein so berühmter Künstler an ihrer Spitze stände. Dagegen sei es noch keineswegs ausgemacht, ob Spontini die nöthige Dirigentenübung habe, denn in Paris führe der Componist das Orchester nicht selbst. Spontini verstehe ferner die deutsche Sprache nicht, könne sich daher mit den Musikern nur schwer verständigen und auch keine Oper in deutscher Sprache componiren. Er habe bisher nur zwei anerkannt vorzügliche Opern geschrieben; es sei nicht bewiesen, daß er dem Ansinnen, jährlich zwei neue Opern zu componiren, auch werde entsprechen können. Und wenn er es könne, so seien dieselben für das ihm angebotene Gehalt zu theuer bezahlt, falls man nicht darüber ganz sicher sei, daß aus Spontini's Direction der Sänger und des Orchesters diesen eine bedeutende Förderung erwachse. Hiernach stockten die Verhandlungen, bis der König im Juli 1815 wieder nach Paris kam, dort persönlich dem Spontini seinen Antrag erneuerte,

auch die Dedication eines Militärmusikstückes entgegennahm. Eine Sammlung verschiedener von Spontini componirter Märsche gelangte auf Befehl des Königs an Brühl zu gelegentlicher Verwendung. Am 22. December 1815 schrieb Spontini selbst an Brühl und bat ihn, sich darum zu bemühen, daß die Angelegenheit erledigt werde. Als dies nichts half, ließ er durch Vermittlung der preußischen Gesandtschaft ihn mündlich darum ersuchen. Am 28. März 1816 antwortete Brühl ausweichend, und erst am 3. November schrieb er bestimmt, er bedauere, daß der in seiner Angelegenheit vom Könige gefaßte Beschluß den Wünschen Spontini's nicht entspreche, und er auf das Vergnügen, ihn in Berlin zu besitzen, verzichten müsse.

Damit schien die Angelegenheit erledigt zu sein. Der König hatte den Vorstellungen seines Intendanten nachgegeben. Spontini hatte damals außer dem Amte eines königlichen Hofcomponisten in Paris keine feste Anstellung. Es ist begreiflich, daß ihn die glänzenden preußischen Anerbieten lockten. Nunmehr trat er in neue Verbindungen mit dem Königshofe zu Neapel. Im folgenden Jahre führt er den Titel: Capellmeister Sr. Majestät des Königs beider Sicilien. Auch setzte ihm der König von Frankreich eine Pension von jährlich zweitausend Francs aus. Den Gedanken an Berlin scheint er sich aus dem Sinne geschlagen zu haben.

Da kam König Friedrich Wilhelm 1817 zum dritten Male nach Paris. Er hörte den „Cortez" in der neuen Bearbeitung und war von der Oper so entzückt, daß er nicht weniger als vier Vorstellungen derselben besuchte. Die neue Partitur mußte sofort für Berlin erworben werden. Spontini erhielt den Titel eines königlich preußischen Ehrencapellmeisters (premier maître de chapelle honoraire); er durfte dem Könige das große von ihm für Salieri's „Danaïden" componirte Bacchanal zueignen, welches er, der Neigung des Königs klug entsprechend, für die preußische Militärmusik eingerichtet, auch durch Einfügung einer Melodie aus der „Vestalin" (La paix est en ce jour le fruit

de vos conquêtes) bereichert hatte. Um sich in der Gunst des Königs noch mehr zu befestigen, ging er auch daran, einen Chant national prussien zu componiren. Dieser, von einem gebornen Italiener und naturalisirten Franzosen componirte deutsche Nationalgesang kam wirklich zwischen dem 25. November 1817 und dem 18. October 1818 zu Stande. Das Gedicht hatte der königliche Cabinetssecretär Johann Friedrich Leopold Duncker verfaßt Es beginnt:

Wo ist das Volk, das kühn von That
Der Tyrannei den Kopf zertrat?

Am 18. October (Tag der Schlacht bei Leipzig) 1818 ließ Brühl das Werk zum ersten Male im Berliner Opernhause aufführen. Von 1820—1840 wurde es jedes Jahr zur Feier des Geburtstages des Königs (3. August) gesungen. Volkslied konnte es aus naheliegenden Gründen niemals werden; aber eine stattliche, vornehm-ritterliche Haltung ist ihm nicht abzusprechen. Nach dem Tode Friedrich Wilhelm's III. verschwand es allmählich auch aus dem Musikleben Berlins. 1875 ist es noch einmal mit einem umgearbeiteten Text als Hymne auf den Kaiser Wilhelm in der Scala zu Mailand gesungen worden. Es geschah dies bei einer zu Ehren des Kaisers dort gegebenen Galavorstellung. Gedruckt erschien es bei Schlesinger in Berlin. Der König aber bestimmte im März 1818, daß von jetzt ab alljährlich am 1. April, als Erinnerung an den ersten, 1814 in Paris verlebten Tag, die „Vestalin" aufgeführt werden solle.

Gleichwohl verging auch dieses Jahr noch, ohne daß des Königs Lieblingswunsch, Spontini an seinen Hof zu fesseln, zur Ausführung gekommen wäre. Spontini hatte recht wohl gemerkt, daß Brühl seiner Berufung entgegen war. Er wußte es daher zu bewirken, daß über dessen Kopf hinweg durch den Generalmajor von Witzleben, einen begeisterten Verehrer seiner Musik, der ihm auch den Anstoß zur Composition des preußischen Nationalgesanges gegeben hatte, die Verhandlungen geführt wurden. Im August 1819 wurde endlich der Contract abgeschlossen und am 1. Sep-

tember durch den König genehmigt. Spontini erhielt den Titel „Erster Capellmeister und General-Musikdirector" und durfte sich im Auslande auch den Titel „General-Oberintendant der königlichen Musik" beilegen. Er war verpflichtet, die Generaloberaufsicht über das Musikwesen zu führen und alle drei Jahre zwei große oder drei kleinere Opern für Berlin zu componiren. Zur Direction war er nur bei den ersten Aufführungen seiner eigenen Werke verpflichtet; ob, wann und wie oft er sonst noch dirigiren wollte, stand in seinem eigenen Ermessen. Außerdem hatte er die für Hoffestlichkeiten und sonst vom König geforderten Gelegenheitsstücke zu componiren. Alles, was er überdies noch schrieb und im Theater aufführen wollte, sollte ihm besonders honorirt werden. Auch stand ihm mit einer geringen Einschränkung das Recht zu, seine Opern an anderen Theatern zu seinem Vortheil aufführen zu lassen, und an Verleger zu verkaufen. Er erhielt viertausend Thaler Gehalt mit halbjähriger Vorausbezahlung und ein jährliches Benefiz, dessen Einnahme ihm bis zur Höhe von 1050 Thalern vom Könige garantirt wurde. Außerdem vier Monate Urlaub im Jahre und nach zehnjähriger Dienstzeit eine angemessene Pension. Sein Engagement in Neapel wurde durch Vermittlung der preußischen Gesandtschaft gelöst; die daraus etwa sich ergebenden Entschädigungskosten wurden vom Könige übernommen.

II.

Obgleich formell dem General-Intendanten unterstellt, war Spontini ihm thatsächlich in Folge dieses Contractes nebengeordnet. Auch war der Contract nicht überall bestimmt genug gefaßt und ließ willkürliche Auslegungen zu. In die Oberleitung der königlichen Schauspiele wurde ein gefährlicher Dualismus hineingetragen. Brühl's geübter Blick erkannte dies sofort. Natürlich mußte auch die Art, wie er bei Abschließung des Contracts übergangen war, ihn tief kränken und gegen Spontini mißtrauisch machen. Er glaubte zu wissen, daß dieser wahrheitswidrige Aeußerungen gemacht habe über persönliche Differenzen, die zwischen

Beiden gewaltet hätten, und war geneigt, den nachtheiligen Gerüchten Glauben zu schenken, die ihm über seinen Charakter in Paris schon vor Jahren zu Ohren gekommen waren. Er hatte sich 1814 dort befunden, gerade als Spontini die ihm übertragene Leitung des Théâtre italien gegen eine Geldentschädigung an Angelica Catalani abtrat, und sich überhaupt in den Angelegenheiten der Oberleitung von einer für die öffentliche Beurtheilung seines Charakters nicht günstigen Seite zeigte. Die Administrateure der Großen Oper schilderten ihn damals Brühl gegenüber „als einen geldsüchtigen, unthätigen Menschen von boshaftem, falschem und hämischem Charakter", wogegen Andere hervorhoben, er habe stets das Beste der Kunst im Auge gehabt und mit Erfolg für dasselbe zu wirken gesucht. Die Zwiespältigkeit in der Beurtheilung seiner Persönlichkeit, welche später in Berlin herrschte, zeigte sich also schon in Paris. Spontini seinerseits sah in Brühl seinen natürlichen Widersacher. Das Zusammenwirken beider Männer begann unter ungünstigen Vorzeichen.

Contractmäßig hatte Spontini seine Stelle in Berlin am 15. Februar 1820 anzutreten. Es wurde ihm jedoch Urlaub gewährt erst bis zum 15. März, dann bis zum 15. Mai aus Rücksicht auf die beabsichtigte Umarbeitung der „Olympia". Auch hatte der König genehmigt, daß „Olympia" ihm als eine der alle drei Jahre zu componirenden großen Opern unter der Bedingung angerechnet werde, daß die Aufführungen in Paris und Berlin gleichzeitig erfolgten — eine Bedingung, die nicht erfüllt wurde. Am 27. Mai 1820 traf Spontini in Potsdam, am 28. in Berlin ein. Das Theaterpersonal, bei dem seine unter so unerhört günstigen Bedingungen erfolgte Anstellung Mißvergnügen erregt hatte, brachte ihm nicht die freundlichsten Empfindungen entgegen. Im Uebrigen fand er die Berliner Gesellschaft sich nicht abgeneigt. Günstig gestimmt waren ihm vor Allem die Hofkreise, in denen der Generalmajor von Witzleben und der Herzog Carl von Mecklenburg sich als seine besonderen Gönner gebärdeten. Aber auch unter dem übrigen gebildeten Publicum hatte der Componist

der „Vestalin“ viele leidenschaftliche Bewunderer; ihre Erwartungen gaben sie in lobpreisenden Zeitungsartikeln über den „Meister der Töne, den Arion unserer Zeit“ laut genug kund. Andere verhielten sich kritisch abwartend, mehr neugierig als erwartungsvoll; eine gewisse Spannung beherrschte Alle.

Die Oper war durch Brühl's Bemühungen in einen ausgezeichneten Zustand gebracht worden. Die Sängerinnen Frau Milder-Hauptmann, Seidler-Wranitzky, Schulz-Killitschky, Fräulein Eunicke, die Sänger Bader, Stümer, Blume, Eduard Devrient bildeten ein Personal von seltener Vorzüglichkeit. Die Capelle war durch B. A. Weber, einen Schüler Vogler's, gut geschult. Auf eine stilvolle Darstellung verwendete Brühl den größten Fleiß. Das Repertoire bereicherte er durch die besten Meisterwerke. Er brachte Beethoven's „Fidelio“ und Gluck's „Alceste“ zuerst auf die Bühne, andere Gluck'sche Opern bürgerte er dauernd bei den Berlinern ein. Auch Spontini's „Vestalin“ und „Cortez“ hatte er mit großem Fleiße und feinem Verständniß in Scene gesetzt. Mit Recht konnte er sich rühmen, die Opernbühne Berlins zur ersten von Deutschland gemacht zu haben, und als solche wurde sie damals auch von allen deutschen Componisten anerkannt. Spontini hatte hier weder Mißstände zu beseitigen noch Reformen einzuführen. Ein Künstlerpersonal ersten Ranges wurde ihm zur Verfügung gestellt; seine Macht über dasselbe war fast unbeschränkt, das Vertrauen des Königs ein unbegrenztes. Seine Pflicht konnte nur sein, das Institut auf der Höhe zu erhalten, auf welche Brühl es gebracht hatte.

An dem guten Willen hierzu fehlte es ihm anfänglich nicht. Er theilte dem Grafen Brühl seine Pläne mit über Vergrößerung des Orchesters, Einrichtung einer Schule für die Theaterchoristen, über die Gesangsmethode, welche in der bei der Oper bestehenden Gesangsschule zu befolgen sei. Er dachte darüber nach, wie man die Opernsänger noch mehr nach Seite des Dramatischen ausbilden könne, und machte Vorschläge zu einem neuen Reglement für die Orchestermusiker. Zur Ausführung ist von allen

diesen Dingen nicht viel gekommen, theils deshalb, weil das, was Spontini wollte, in anderer Form schon bestand, theils auch, weil es ihm an jener Stetigkeit und unparteiischen Ruhe fehlte, die in jeder leitenden Stellung erforderlich sind. Außerdem kam es bald zu Competenzstreitigkeiten zwischen ihm und Brühl. Letzterer betonte gegenüber dem Theaterpersonal und gegenüber Spontini selbst, ja durch Zeitungsartikel auch gegenüber dem Publicum, vielleicht etwas zu eifersüchtig das ihm zustehende Recht der obersten Theaterleitung. Spontini, von despotischer Natur und in Sachen der Oeffentlichkeit überaus empfindlich, berief sich dagegen auf seinen Contract, der ohne Brühl's Mitwirkung zu Stande gekommen war, und den er nicht von Brühl nach dessen Willkür ausgelegt wissen wollte; eigentlich erkannte er als seinen Vorgesetzten allein und direct den König oder höchstens dessen Hausminister an. Unbekannt mit den Berliner Verhältnissen, der deutschen Sprache nicht mächtig und bald umgeben von einer Schaar Schmeichler, die aus der Gunst des einflußreichen Mannes Vortheil für sich zu gewinnen hofften, gerieth er leicht in Mißverständnisse, deren Folgen bei seiner argwöhnischen Natur schwer zu beseitigen waren. Kaum einige Monate waren in schlecht verhehlter gegenseitiger Gereiztheit vergangen, so kam es schon zwischen ihm und dem Intendanten zu einem heftigen Zusammenstoß. Am 25. October sollte unter dem Vorsitze Brühl's das Wochenrepertoire festgestellt werden. Spontini nannte den von Brühl gemachten Entwurf „parfaitement ridicule“, da nicht wenigstens zwei große Opern, „Vestalin“ und „Armide“, darin seien; die zur Aufführung bestimmten Stücke waren „des misères, des niaiseries“ u. s. w. Er scheute sich auch nicht, die Verwaltung des Grafen aufs Heftigste zu tadeln. Es konnte nicht fehlen, daß Brühl ihm nunmehr in ernsthafter Weise klar zu machen suchte, was im preußischen Staate Subordination sei. Aber Spontini wollte von Subordination nichts wissen. „Ne m'envisagez pas moi-même,“ schrieb er dem Grafen am 12. November, „comme un subordonné de plus de votre puissance,

car je ne suis nullement pas, ni par ma personne, ni par mon caractère, ni par mon contrat, ni par mon talent, quoique par ma place je me trouve compris dans le département qui vous est confié, mais bien dans toute autre manière que vous ne paraissez croire, ou que vous vous dissimulez." Der ganze Brief, dem ich diese Stelle entnehme, ist äußerst leidenschaftlich und ungezogen in der Form. Es dauerte eine Weile, ehe ein äußerlich erträgliches Verhältniß zwischen den beiden Männern wiederhergestellt wurde. Brühl wandte sich mit einer Beschwerde direct an den König. Endlich gelang es der Vermittlung des Herzogs Carl von Mecklenburg, den Conflict zu beseitigen. Wie aber Brühl nunmehr den Charakter Spontini's kennen gelernt hatte, hat er in folgender Schilderung dargethan. „Er ist," schreibt er am 25. November an Witzleben, „höchst leidenschaftlich, verliert in der Leidenschaft alles Maß und Ziel, erlaubt sich alsdann Ausdrücke, die kein Mann von Ehre dulden kann, und glaubt Alles mit seiner natürlichen Heftigkeit entschuldigen zu können. Er ist höchst mißtrauisch und zugleich höchst leichtgläubig und läßt sich von jedem Menschen beschwatzen, der seiner Eitelkeit schmeichelt; daher umschwärmen ihn auch eine Menge höchst unzuverlässiger Menschen, deren Spielball er wird. Sein Stolz und seine Eitelkeit haben den höchsten Grad des Lächerlichen erreicht, und diese Leidenschaft, zumal unter dem angenommenen Scheine der Bescheidenheit, leitet oder vielmehr verleitet alle seine Schritte und Handlungen. Seine Schwäche und Charakterlosigkeit thun das ihrige hinzu, um ihn wie einen Ball auf und ab zu treiben, und machen, daß er sich und Andere alle Augenblicke compromittirt. Und diesem Manne soll man eine abgesonderte Geschäftsverwaltung anvertrauen?" Gegen diese etwas gereizte Charakterschilderung muß man Spontini's große Eigenschaften als Künstler in die Wagschale werfen, um ihn gerecht zu beurtheilen. Daß aber Brühl die Schwächen seiner Persönlichkeit im Wesentlichen richtig erkannt hatte, wurde in der Folgezeit klar.

Die Vorbereitungen zur ersten Aufführung der „Olympia"

in Berlin waren schon im Gange, als Spontini Gelegenheit erhielt, zum ersten Male mit einer ganz neuen dramatischen Composition vor dem Hofe und dem Berliner Publicum zu erscheinen. Anfang 1821 kam der russische Thronfolger Großfürst Nicolaus mit seiner Gemahlin nach Berlin. Zu Ehren des Paares sollten große Hoffestlichkeiten stattfinden. Thomas Moore's Gedicht „Lalla Rookh" war unlängst erschienen und erregte allgemeine Bewunderung. Brühl faßte den Gedanken, es zur Grundlage eines Festspiels zu machen, welches die Hauptmomente des Gedichts in lebenden Bildern vorführte. Die Leitung in der Herstellung der Decorationen und in der Anordnung der Gruppen übernahm Schinkel, Spontini die Composition der erforderlichen Gesangstücke, eines Einleitungsmarsches und der Tänze. Am 27. Januar 1821 fand auf dem königlichen Schlosse die Aufführung statt, die nach dem Urtheil sämmtlicher Anwesenden an Schönheit und fremdartigem Glanz Alles übertraf, was in dieser Art von ihnen gesehen war. Die Darsteller gehörten ohne Ausnahme dem Hofkreise an, die erlauchtesten Persönlichkeiten wirkten mit. Den Dschehander Schah z. B. spielte Prinz Wilhelm, der spätere Deutsche Kaiser, den Abdallah der Herzog von Cumberland, späterer König Ernst August von Hannover, die Dschehanara seine Gemahlin, die Peri Prinzessin Elise Radziwill, den Aliris der Großfürst Nicolaus, die Lalla Rookh seine Gemahlin. Am 11. Februar wurde eine Wiederholung des Festspiels veranstaltet vor einer ausgesuchten Zuschauerversammlung, deren größter Theil aus den hervorragendsten Künstlern und Gelehrten Berlins bestand. Wilhelm Hensel, dem späteren Gatten Fanny Mendelssohn's, wurde vom Könige der Auftrag, die lebenden Bilder zu malen und daraus ein Prachtwerk zusammenzustellen, welches die Großfürstin als Geschenk erhielt[1]). Die Anordnung des Festspiels war diese, daß zunächst die Erzählungen des Feramors

[1]) Welche Bedeutung dieses Werk für Hensel's Leben gewann, darüber sehe man S. Hensel, „Die Familie Mendelssohn". Band I. Berlin, 1879 S. 106 ff. (Erste Aufl.)

in lebenden Bildern dargestellt wurden, nämlich: der verschleierte Prophet von Khorasan in zwei Bildern, das Paradies und die Peri in drei Bildern, die Feueranbeter ebenfalls in drei Bildern. Dann folgte das Rosenfest in zusammenhängender Pantomime. Gewissermaßen als fortlaufenden Commentar zur Darstellung hatte der königliche Bibliothekar Spiker eine Anzahl von Romanzen gedichtet, welche in Spontini's Composition von den besten Sängerinnen und Sängern der Oper vorgetragen wurden, doch so, daß sie sammt dem Orchester den Augen der Zuschauer verborgen waren[1]). Spontini's Werk, das er im Clavierauszuge bei Schlesinger in Berlin erscheinen ließ, enthält vier Instrumental- und sechs Gesangstücke. Von letzteren ist eines ein Chor von Genien (drei Soprane und Tenor), welcher Nurmahal's Schlummer begleitet. Er wird nur auf dem Vocale A gesungen und von einer duftigen, ganz leisen Instrumentalbegleitung umspielt — ein entschieden geniales Stück. Die übrigen Gesänge sind die oben genannten Romanzen. Die zweite derselben ist eine freie Uebersetzung des Anfangs von „Paradies und Peri". Die sich aufdrängende Vergleichung mit Schumann's Composition fällt natürlich zu Ungunsten Spontini's aus. Ihm als Italiener fehlte sowohl der eigentlich romantische Ton als auch die Innigkeit des Ausdrucks, welche das Gedicht erfordert. Nach dieser Seite hin konnte demselben nur ein germanischer Componist Genüge thun. Ein Anderes ist es, wenn man das Festspiel als Ganzes mit Schumann's „Paradies und Peri" vergleicht. Ob nicht der Vollgehalt des Moore'schen Gedichtes in jenem angemessener zum Ausdruck gekommen ist, als in der oratorienhaften Form Schumann's, möchte zweifelhaft sein.

Der ersten Aufführung der „Olympia" wurde mit großer Spannung entgegen gesehen, denn die Oper war neu für Berlin,

[1]) „Lalla Rûkh. Ein Festspiel mit Gesang und Tanz. Aufgeführt auf dem Königlichen Schlosse zu Berlin am 27. Januar 1821 . . . . Berlin, 1822. Bei Ludwig Wilhelm Wittich." 4. Herausgegeben vom Grafen Carl Brühl und S. H. Spiker.

und man wußte auch, daß Spontini sie nach der Pariser Aufführung noch einer Umarbeitung unterzogen hatte. Sie war das erste seiner Werke, dessen Inscenirung in Berlin er von Grund aus selbst veranstaltete. Ihre Aufführung mußte also nach allen Seiten die Feuerprobe seiner Leistungsfähigkeit bedeuten. Die Oper sollte am 5. März 1821 erscheinen, ging aber in Wirklichkeit erst am 14. Mai in Scene. Spontini suchte die Schuld der dem Könige nicht unbemerkt gebliebenen Verzögerung dem Grafen Brühl zuzuschieben, in Wahrheit aber war er selbst mit der Umarbeitung nicht rechtzeitig fertig geworden. Brockenweise ließ er dem Uebersetzer des Textes, E. T. A. Hoffmann, der zu seinen lebhaftesten Bewunderern gehörte, den letzten Act zukommen. Am 18. Februar hatte der Chordirector der Oper noch keine Note vom letzten Acte gesehen, noch auch der Balletmeister mit Spontini über die zugehörigen Tänze sich unterrichtet. Spontini verlangte mindestens drei Monate ununterbrochenen Studiums. Bei der Ausstattung wurde nicht nur nichts gespart, sondern so verschwenderisch vorgegangen, daß der König sich hernach zu dem Befehl veranlaßt sah, es solle inskünftige der übertriebene und unzweckmäßige Geldaufwand eingestellt werden. Die Rolle der Statira hatte Frau Milder, vielleicht die geeignetste Persönlichkeit, welche je für dieselbe gefunden worden ist. Frau Schulz sang Olympia, Bader und Blume den Cassander und Antigonus. Chor und Orchester waren bedeutend verstärkt, die Decorationen von Schinkel und Gropius hergestellt. Zweiundvierzig Proben hatte Spontini abgehalten. Nach diesen Veranstaltungen war die Aufführung eine der prachtvollsten, exactesten und blendendsten, die wohl jemals erlebt sind. Der Beifall war ungeheuer. Brühl selber war hingerissen und schrieb noch am Abend nach der Aufführung der Milder: „Ohne Uebertreibung kann man sagen, daß Sie ein vollendetes Ganze hingestellt und sich eine neue Blume in Ihren Künstlerkranz geflochten haben. Iphigenie in Aulis und die heutige Rolle sind unstreitig Ihre beiden vorzüglichsten und schönsten Leistungen.“ Der Triumph

20*

Spontini's war ein vollständiger. Ein Werk, wie diese „Olympia", hatte unter den Opern der Zeit nicht seinesgleichen. Dieser Erkenntniß konnte sich auch der Widerwillige nicht verschließen. Zelter schrieb an Goethe, er billige das Kunstwerk nicht, könne aber doch nicht lassen, es immer wieder zu hören.

Brissaut und Dieulafoy hatten den Text gemacht nach Voltaire's Tragödie. Ganz ungewöhnlich lange Zeit hatte Spontini für die Composition gebraucht. Im December 1815 war er mit dem letzten Acte beschäftigt, und im Januar 1819 war die Oper noch immer nicht vollendet. Gemäß der großen Mühe und Sorgfalt, die er angewendet hatte, hielt er sie denn auch für sein bestes Werk. „Quant à la partition," schreibt er am 27. November 1819, „il faut la supposer d'une importance et d'une étendue au dessus de la Vestale et de F. Cortez," und bei dieser Meinung ist er auch sein Leben lang geblieben, trotz vieler Erfahrungen beim Publicum, die das Gegentheil zu beweisen schienen. Die erste Aufführung hatte am 15. December 1819 in Paris stattgefunden und dem Componisten eine bittere Enttäuschung bereitet. Die Oper hatte nicht gefallen trotz der vielen Verehrer, die Spontini in Paris besaß, trotzdem auch das Publicum im Allgemeinen günstig für ihn gestimmt war. Er war aber nicht der Mann, nach einem ersten Mißerfolg seine Sache verloren zu geben. Derselbe kam zum großen Theil auf Rechnung des ungenügenden Textbuchs. Die Dichter hatten sich zu eng an Voltaire angeschlossen, die Bedürfnisse des Musikers und die hergebrachte Form einer großen Oper nicht hinreichend berücksichtigt. Namentlich hatte die tragische Lösung mißfallen, da man dergleichen in einer Oper nicht gewöhnt war. Diese vor Allem wurde nun durch einen glücklichen Ausgang ersetzt. Schon im Februar 1820 war Spontini mit der Umarbeitung des Werkes beschäftigt; im Januar 1821 war sie vollendet. Aber im Jahre 1822 wurde „Olympia" nochmals überarbeitet. Die Aenderungen bezogen sich auf die Arien Cassander's und Olympia's im ersten Act, auf das Duett zwischen Olympia und

Cassander ebendaselbst; außerdem wurde zum dritten Act eine neue Scene mit einem Terzett hinzucomponirt. Da diese sich in der gedruckten Ausgabe nicht findet, so scheint auch jetzt die endgültige Form der Oper noch nicht erreicht worden zu sein. Der vollständige Clavierauszug erschien 1826 bei A. M. Schlesinger in Berlin. Am 28. Februar 1826 wurde die Oper in Paris wieder auf die Bühne gebracht, und war bis zum 15. März schon sechsmal gegeben worden [1]). Sie gefiel mit jedem Male mehr, und schließlich konnte Spontini einen großen Triumph verzeichnen. Doch nur in Berlin erhielt sie sich dauernd auf dem Repertoire. Vorübergehend wurde sie in Dresden und Darmstadt gegeben; eine 1822 in Wien in Aussicht genommene Aufführung kam nicht zu Stande. Jetzt ist das Werk aus dem öffentlichen Musikleben verschwunden. Es theilt dies Loos mit Cherubini's „Medea". Doch ist mit letzterem immer wieder von Zeit zu Zeit der Versuch gemacht worden, es der Bühne zurückzugewinnen. Wenn der Versuch bei der „Olympia" unterblieb, so liegt solches wohl zum Theil an den großen Anforderungen, welche an die Kraft der Darsteller und an die scenischen Veranstaltungen gestellt werden. Die Eigenart der Spontini'schen Opern verlangt aber auch einen besondern Stil der Darstellung. Welcher Art derselbe war, und daß diese Art keineswegs immer dem ersten Blicke klar lag, davon wissen die wenigen überlebenden Musiker unserer Tage zu berichten, die in den zwanziger Jahren den Aufführungen Spontini'scher Opern in Berlin mit Verständniß folgten. Heinrich Dorn erzählt, man habe 1829 in Leipzig den Schlußchor des zweiten Acts der „Vestalin" verspottet und für einen Walzer erklärt. Als Dorn die Direction der dortigen Oper übernahm und die „Vestalin" zum ersten Male dirigiren sollte, machte er sich die Erfahrungen zu Nutze, welche er beim Anhören der Oper unter des Componisten eigener Leitung gesammelt hatte. In Folge dessen erhielt der Schlußchor einen Charakter, daß man

[1]) Berliner Allgemeine musikalische Zeitung. Redigirt von A. B. Marx. Jahrgang 1826, S. 104.

ihn gar nicht wiederzuerkennen glaubte und die Einwendungen gegen ihn verstummten. Dorn klagt: „Noch fünfzig Jahre — und die Spontini'schen Traditionen werden, wie schon jetzt die Mozart'schen, ganz verloren gegangen sein.“ Man kann aber sagen: sie sind schon verloren gegangen. Es steht dahin, ob sie sich länger gehalten hätten, wäre Spontini's Wirksamkeit in Deutschland anders und besser verlaufen. Die Stillosigkeit, welche seit Jahrzehnten an den deutschen Operntheatern herrscht, macht aber die Erscheinung auch ohnedem begreiflich.

„Olympia“ ist von einer Größe der Conception, wie sie, von Wagner's „Nibelungenring“ abgesehen, kaum eine andere Oper des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat. In einzelnen Stücken der „Hugenotten“ und des „Propheten“ hat Meyerbeer in dieser Hinsicht seinen Vorgänger wohl erreicht. Ein Ganzes in so gewaltigen Formen zu bilden, ist ihm nie gelungen. Die Einheitlichkeit der Gestaltung tritt auch äußerlich darin hervor, daß die einzelnen Scenen der Acte musikalisch in einander übergehen, und somit jeder Act wie aus einem Gusse erscheint, was in „Vestalin“ und „Cortez“ in diesem Maße noch nicht der Fall ist. Ueberall fügt sich die Musik mit den Erscheinungen der Bühne und den Bewegungen der Handlung auf das Engste zusammen — das erste und wichtigste Kennzeichen eines echten Dramatikers. Die Hauptcharaktere sind einander scharf entgegengesetzt; der ihnen angemessene Ton ist mit Kraft durch das Ganze festgehalten. Die ersten Auftritte der Personen, die immer in der Oper für die Feststellung der Charaktere das wichtigste Moment bilden, sind stets von großer Prägnanz. Es ist interessant zu beobachten, wie grundverschieden z. B. die musikalische Weise, mit welcher sich Olympia einführt, von derjenigen ist, mit welcher Statira erscheint. Letztere — die Hauptperson der Oper — hat nur noch in der Medea Cherubini's und allenfalls in Gluck's Armida ihresgleichen. Ein gramerfülltes, von furchtbaren Erinnerungen umdüstertes, racheglühendes Weib, dabei in jedem Augenblicke Königin vom

Scheitel bis zur Sohle. Man muß es unumwunden anerkennen: diese Statira ist das Bild einer Heroine, die des Alexander würdig war. Behält man die Größe des Gegenstandes und des geschichtlichen Hintergrundes im Auge, so erscheint auch der Aufwand von Kunstmitteln, dessen der Componist sich bedient hat, kein übertriebener. Gegenüber diesen bedeutenden Eigenschaften der Oper steht freilich auch eine nicht geringe Anzahl von Mängeln. Abgesehen von den falschen geschichtlichen Voraussetzungen der Handlung, die dem gebildeten Zuschauer unserer Tage leicht störend werden können, erkältet der glückliche Ausgang — dieses Zugeständniß an den Tagesgeschmack — das Interesse an den Schicksalen der Hauptpersonen; der ursprüngliche tragische Schluß gab jedenfalls wenigstens dem Charakter der Statira mehr Festigkeit und innerliche Folgerichtigkeit. Der Musik, die unleugbar groß gedacht ist in ihren Contouren, fehlt es an Reiz im Einzelnen. Spontini war kein eigentlicher Instrumentalcomponist. Seine Instrumentalstücke sind theils Ouvertüren, theils Tänze und Märsche, also Stücke, welche nur einen einleitenden oder einen begleitenden Zweck haben, aber nicht ganz auf sich selbst beruhen. Nun ist aber die Instrumentalmusik mit der unvergleichlich größeren Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit ihrer Organe die rechte Schule für die Entwickelung eines inneren musikalischen Reichthums. Daß Spontini diese Schule niemals gründlich durchgemacht hat, rächt sich an der Wirkung seiner großen dramatischen Formen. Sie haben etwas Eintöniges, Ermüdendes. Seine Begleitungen sind wenig abwechslungsreich, seine Bässe dürftig. Es nimmt Wunder, daß er diesen Mangel nicht selbst bemerkt zu haben scheint, da er doch Mozart, das unübertroffene Muster auch in dieser Hinsicht, so hoch verehrte. Den Melodien fehlt es häufig an Plastik, an jener freien und kühnen Bewegung, die unbedingt erforderlich ist, wenn die Melodie bei so massenhaft angehäuften Tonmitteln sich als die Herrscherin im Tonreich behaupten soll. Spontini's Tonsprache ist nicht beweglich genug, um bei raschem Wechsel der Empfindungen im Verlauf einer

Scene immer sofort mit den entsprechenden Ausdrucksmitteln bei der Hand zu sein. Er vermag auch die Instrumente nicht genügend an der Darstellung der dramatischen Entwickelung theilnehmen zu lassen. Wenn fast Alles nur durch den Gesang und die Action vermittelt werden soll, so fragt man, wozu der überreiche Orchesterapparat da sei. Die hohe Aufgabe der Instrumentalmusik in der Oper, Empfindungen vorzubereiten, zu vermitteln, ihr Erscheinen innerlich glaubwürdiger und äußerlich einleuchtender zu machen, hat er entweder wenig begriffen gehabt, oder er fühlte sich der Lösung dieser Aufgabe nicht gewachsen. In allen diesen Dingen sind ihm Cherubini und Weber, jeder in seiner Weise, hoch überlegen.

Die Zeit von Spontini's unbestrittener Herrlichkeit dauerte genau fünf Wochen. Am 18. Juni 1821 erlebte Weber's „Freischütz" im neuerbauten Berliner Schauspielhause seine erste Aufführung. Man weiß, was dieser Tag für die Geschichte der Musik bedeutet. War der augenblickliche äußere Erfolg auch dem der „Olympia" nur gleich, so wurde doch sofort bemerkbar, daß bei dieser das Publicum mehr nur vom Staunen überwältigt wurde, während beim „Freischütz" das Wesen des deutschen Volkes, im Innersten getroffen, dem Componisten jauchzend entgegenzitterte. Während „Olympia" fast auf das Berliner Theater beschränkt blieb, verbreitete sich Weber's Werk mit größter Schnelligkeit durch ganz Deutschland, ja alsbald durch die ganze Welt. Spontini selbst konnte es sich nicht verhehlen: er war unmittelbar nach einem glänzenden Siege von einem bisher kaum beachteten Gegner vollständig geschlagen worden. Dies mußte ihn um so tiefer treffen, als er sich bewußt war, in der „Olympia" sein Höchstes geleistet zu haben. Es hätte allein vielleicht nicht hingereicht, ihm den Muth zu nehmen. Aber in dem „Freischütz" trat ihm eine Seite des deutschen Wesens gegenüber, für die er kein Verständniß hatte. Diesen Gegner zu bekämpfen, fehlten ihm die Waffen. Eine weniger herrschsüchtige Natur, als die seinige, hätte sich nun mit dem

begnügt, was ihm in Deutschland zu erringen überhaupt möglich war. Aber der Gedanke war ihm unerträglich, neben seiner Kunst eine andere, gleich große, dulden zu müssen. Und da er Weber's Musik mit eignen Kunstthaten nicht bekämpfen konnte, versuchte er es mit außerkünstlerischen Mitteln. Seinem Verhältnisse zu Brühl, der, ein persönlicher Freund Weber's, dessen Musik leidenschaftlich liebte, gereichte der Erfolg des „Freischütz" nicht zum Vortheil. Was der Intendant sich gelegentlich vom Generalmusikdirector gefallen lassen mußte, zeigt folgender Vorfall. Im März 1822 wollte Spontini gern „Figaro's Hochzeit" und Brühl den „Freischütz" geben. Spontini schrieb mit Bezug hierauf dem Letzteren am 13. März, die Mittel, deren er sich bediene, um seinen Zweck für dies sein Lieblingswerk zu erreichen, machten seinem Geschmacke und seiner Unparteilichkeit keine große Ehre. Daß von einer Berufung Weber's nach Berlin, die Brühl gar zu gerne gesehen hätte, nun nicht mehr die Rede sein konnte, versteht sich von selbst.

Als am Abend nach der ersten „Freischütz"-Aufführung Weber für den enthusiastischen Beifall dankend auf der Bühne erschienen war, hatte man ein Gedichtblatt im Theater verstreut, in welchem es, mit Anspielung auf die in der „Olympia" vorkommenden Elephanten hieß:

So laß dir's gefallen in unserm Revier,
Hier bleiben, so rufen, so bitten wir;
Und wenn es auch keinem Elephanten gilt,
Du jagst wohl nach anderem, edlerem Wild.

Von dieser Stunde an schied sich das Publicum offen in zwei Parteien. Die nationale Partei, an Geist, Gemüth und Bildung die überragendere, schaarte sich um Weber. Sie fühlte instinctiv den Gegensatz heraus, in welchem er sich zu Spontini befand, und ließ sich auch gar nicht beirren durch die ängstliche Beflissenheit, mit welcher der Letztere vor dem Publicum jeden Schein zu vermeiden suchte, als hintertreibe er die häufigen Wiederholungen des „Freischütz". Spontini's Rückhalt blieben

die Hofkreise, deren Einfluß freilich stark genug war, ihren Günstling in seiner Machtstellung zu halten. Durch die damals noch im preußischen Staate herrschende Censur wurden sogar die freien Meinungsäußerungen der Presse über Spontini gehindert, und wenn dieser bei Hofe über eine ihm vermeintlich widerfahrene Unbill klagte, geschah es stets mit günstigem Erfolge für ihn[1]). Aber was das künstlerische Ansehen betrifft, so war Spontini's Stern, der so glänzend aufgegangen war, und nach der ersten Olympia-Aufführung in blendendem Scheine gestrahlt hatte, vom 18. Juni 1821, dem Jahrestag der Schlacht bei Waterloo, an schon wieder in langsamem Niedersinken begriffen.

Der Vorzüglichkeit der ersten Olympia-Aufführung ließ auch Weber volle Gerechtigkeit widerfahren[2]), und es mag hier der Ort sein, über Spontini's Directionsbegabung Einiges zu sagen. Ob er Talent besaß für das, was man gemeinhin einen tüchtigen Capellmeister zu nennen pflegt, möchte sehr zweifelhaft sein, kann aber kaum entschieden werden, da er von fremden Opern eigentlich nur zwei zu dirigiren pflegte, „Armida" und „Don Juan", die er beide sehr genau kannte[3]). Für die Direction der übrigen Opern waren zwei Musikdirectoren, Seidel und Schneider, und zwei Concertmeister, Möser und Seidler, vorhanden. Capellmeister Bernhard Anselm Weber war am 23. März 1821 gestorben. Als Spontini nach Berlin kam, besaß er kaum irgend welche Uebung im Dirigiren und wollte deshalb anfänglich auch den Tactstock überhaupt nicht führen, sondern es sollte, so oft er im Orchester war, ein Concertmeister neben ihm sitzen und nach seiner Bestimmung den Tact angeben. Die technischen Handgriffe des Dirigirens hat er sich auch während

---

[1]) F. W. Gubitz, Erlebnisse. 3. Band. Berlin, 1869. S. 241 f.

[2]) M. v. Weber, Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. 2. Band. Leipzig, E. Keil. 1864. S. 306.

[3]) Am 6. November 1826 dirigirte Spontini die zum Besten der Hinterbliebenen Weber's bestimmte neunundneunzigste Vorstellung des „Freischütz", was ihm bei seiner Abneigung gegen das Werk hoch anzurechnen ist.

seiner Praxis in Berlin nicht mehr bis zur vollen Sicherheit angeeignet. So war namentlich seine Art, die Recitative zu dirigiren, ungeschickt und unklar. Dies berichtet Heinrich Dorn, der ihn oft genug hat dirigiren sehen, und in dieser Sache gewiß ein competenter Beurtheiler ist [1]). Auch im Partiturlesen fehlte es ihm an schnellem Ueberblick und Routine [2]); als er Pfingsten 1847 auf dem rheinischen Musikfeste zu Cöln dirigiren wollte, konnte er sich sogar in der Partitur seiner eigenen Oper „Olympia", da er sie eine geraume Zeit nicht angesehen hatte, nicht mehr zurechtfinden. Die Folge davon war, daß er mit dem Einstudiren eines Werkes nur langsam zu Stande kam. Aber nicht um seinetwillen allein machte er von jeder seiner Opern eine Unzahl von Proben. Die peinliche Genauigkeit, welche ihm beim Componiren eigen war, übertrug er auch auf die Ausführung seiner Werke. Er ruhte nicht, bis Alles und Jedes ganz genau so zur Erscheinung kam, wie es in seiner Vorstellung lebte, anfänglich oft nur schwankend und undeutlich, bis es bei wiederholtem Experimentiren auch ihm selber endlich klar hervortrat. Rücksichtslos und despotisch ging er dabei mit seinen Untergebenen um. Er konnte Sänger und Spieler durch unaufhörliches Wiederholen zum Tode ermatten; es kam vor, daß er Proben abhielt von acht Uhr Morgens bis vier Uhr Nachmittags, oder von fünf Uhr Nachmittags bis elf Uhr Nachts. Aber er machte es mit Anderen doch nur so, wie mit sich selbst, da er sich durchaus keine Mühe schenkte, seine Werke immer von Neuem wieder umzuarbeiten und bis in alle Einzelheiten durchzuprüfen. Kam dann die Aufführung heran, so konnte jedes einzelne Orchestermitglied seinen Part auswendig [3]), und Spontini mochte nun taktiren

---

[1]) Dorn, Aus meinem Leben. Musikalische Skizzen. Berlin, Behr's Buchhandlung. 1870. Dritte Abtheilung S. 3 f.

[2]) Ed. Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2. Aufl. Leipzig, J. J. Weber. 1872. S. 28.

[3]) Wie der Opernregisseur Blum einmal hinsichtlich der Oper „Alcidor" in den Acten ausdrücklich bezeugt.

wie er wollte, es ging doch Alles wie am Schnürchen. Er nahm auch gar keinen Anstand, neu angefertigte Decorationen und Costüme, wenn sie ihm nicht zusagten, ohne Weiteres zu verwerfen, und ohne Rücksicht auf die entstehenden Kosten andere dafür zu verlangen. Als echter Dramatiker hatte er stets ein wachsames Auge ebensowohl auf das, was auf der Bühne geschah, als was im Orchester. Die scenischen Vorgänge mußten aufs Genaueste seinen Vorstellungen auch in Nebendingen entsprechen. Bald nach seinem Amtsantritt gerieth er mit Brühl in Streit, weil er verlangte, daß die Milder in der „Vestalin" das im Tempel der Vesta zu Rom aufbewahrte alte Pallasbild (palladium) öffentlich trüge, wogegen Brühl, gestützt auf die Autorität Hirt's, behauptete, das Palladium sei niemals dem Volke gezeigt worden. Er gerieth außer sich, als später einmal im „Cortez" der Flottenbrand nicht mehr sichtbar, wie früher, dargestellt werden sollte. Es findet sich sogar, daß Spontini's Frau im Auftrage ihres Gatten sich bei Brühl wegen Aenderung eines Aermels im Gewande der Sängerin Schulz verwenden muß. Bei der Auswahl der Vertreter seiner Operncharaktere sah er nicht nur auf Stimme, Temperament, schauspielerisches Talent, sondern mit größter Sorgsamkeit auch auf die äußere Erscheinung. Dorn hatte ihm einst einen ausgezeichneten Bassisten für seine Oberpriester-Rollen empfohlen. Er ließ sich aber nicht einmal herbei, von dem Manne sich auf seinem Zimmer etwas vortragen zu lassen, „weil er doch schon von Natur für einen Oberpriester mindestens anderthalb Fuß zu klein sei". Er hielt unerbittlich auf vollständige Verschmelzung des Gesanges mit dem Instrumentenspiel, der dramatischen Vorgänge mit der Musik, und verlangte von den Solosängern sowohl als von dem Chor die möglichste Vertiefung in den Charakter ihrer Rolle, das genaueste, bewußteste Erfassen jeder Situation. Der ihm eigne Zug zum Grandiosen und Erschütternden, dem er in den gewaltigen Verhältnissen seiner Opernformen den entsprechenden Ausdruck zu geben wußte, führte ihn einerseits zur Anwendung

der glänzendsten decorativen Mittel und bisher unerhörter Massen von Spielern, Sängern und Tänzern, andrerseits zur Erwirkung der stärksten Accente und aufregendsten Contraste. „Forte wie ein Ocean, Piano wie ein Hauch, Crescendo, daß man unwillkürlich die Augen aufriß, Decrescendo von zauberisch ermattender Wirkung, Sforzando, um Todte zu erwecken," sagt Dorn. Er trieb Spieler und Sänger nach dieser Richtung bis aufs Aeußerste. Man erzählt sich noch jetzt in der Berliner Capelle, wie er einmal eine gewisse Baßpassage in einer seiner Opern durchaus nicht stark genug bekommen konnte. Immer und immer ließ er wiederholen, die Spieler gaben das Aeußerste her, was sie an Ton in ihren Instrumenten, an Kraft in ihren Armen hatten; es genügte nicht. Endlich kamen die Violoncellisten auf die Idee, die Baßpassagen sämmtlich mitzusingen. Spontini, der das Kunstmittelchen nicht merkte, war überrascht durch den jetzt sich ergebenden sonoren Klang und nun völlig befriedigt. Den Ausruf „Cassander!", welchen Statira im ersten Act der „Olympia" dem vermeintlichen Mörder ihres Gatten entgegenschleudert, mußte die Milder stets mit dem höchsten Aufgebot der Kraft singen. Sie hatte sich einmal dabei so angestrengt, daß ihr für das Folgende die Stimme gänzlich versagte. Seit der Zeit hielt sie Spontini für unbrauchbar und setzte im Jahre 1829 ihre Pensionirung durch. Weil die Seidler-Wranitzky von zarter Gesundheit und mehr für den lieblichen und innigen Gesang geeignet war, fand sie trotz ihrer großen Gesangskunst vor Spontini's Augen wenig Gnade. „Il faut braver, Madame!" rief er ihr zu, als sie in einer Probe der „Vestalin" unter den ihr zugemutheten Anstrengungen zu erliegen drohte, und es rührte ihn wenig, als sie endlich ohnmächtig zusammenbrach. Nicht weil er unsanglich geschrieben, oder die Singstimmen durch zu starke Begleitung gedeckt hätte, waren seine Partien so übermäßig anstrengend. Spontini war viel zu sehr Italiener geblieben, als daß er nicht stets in den Singstimmen die Hauptorgane für seine Wirkungen gesehen hätte. Der Grund lag eben

in jener Neigung, die Contraste bis zur denkbarsten Schärfe zu treiben, und in seiner Rücksichtslosigkeit beim Einstudiren. Die Klage, daß er die Stimmen ruinire, ward bald unter den Sängerinnen allgemein. Die Seidler bat 1826 um ihre Entlassung, weil die Opern Spontini's ihrer Gesundheit zum größten Nachtheil gereichten, die Milder bat schon 1823, man möge „Olympia" nicht öfter als höchstens alle vierzehn Tage geben, sonst übersteige es ihre Kräfte. Die Schechner schlug ein Engagement nach Berlin aus, weil sie sich vor den Anstrengungen der Spontini'schen Opern fürchtete. Selbst die dem Meister unbedingt ergebene Schulz gerieth im März 1824 außer sich ob der Rücksichtslosigkeit, mit welcher er sie unaufhörlich in den schwersten und größten Rollen anstrenge, und scheint ihm öffentlich in der Probe so unverbindliche Dinge gesagt zu haben, daß er sie bestrafen lassen wollte; doch besann er sich hernach eines Anderen.

Das Bild, welches Spontini bei Aufführung seiner Werke an der Spitze der Capelle gewährte, war ein imposantes. Er glich einem Feldherrn, der seine Armee zum Siege führt. Wenn er zum Beginn der Vorstellung rasch und leise durchs Orchester zum Dirigentensitz schritt, verhielt sich jedes Orchestermitglied lautlos in gespannter Erwartung des Anfangs. Der Arm mit dem Taktirstock hob und streckte sich und ruhte so eine Weile, als sei er in Erz verwandelt [1]). Dann flog der Blick zur letzten Musterung über seine Schaaren, der Arm fiel nieder, und die Töne rauschten auf. Seine Armbewegungen beim Dirigiren waren energisch, präcis und doch graziös, der übrige Körper in gebieterischer Haltung wie in Bronze gegossen, nur daß das Auge bald nach rechts, bald nach links sich wandte, und „der wildeste Paukenschläger wäre im rasendsten Wirbel verstummt, wenn ihn ein Flammenblick dieses Auges getroffen hätte." Spontini's Erscheinung war in solchen Stunden die der verkörperten Noblesse, aber auch der schrankenlosesten Selbstherrlichkeit, der

[1]) A. B. Marx, Erinnerungen. Berlin, O. Janke. 1865. 1. Band, S. 220.

jeder andere Wille sich unbedingt unterwerfen mußte. Der pedantische Zug seiner Natur trat auch hier in manchen Aeußerlichkeiten hervor. Er konnte z. B. nur aus einer geschriebenen Partitur dirigiren und nur vor einem ganz besonders construirten Notenpult. Er bediente sich beim Taktiren eines dicken Stockes von schwarzem Ebenholz, an dessen beiden Enden sich ein massiver Elfenbeinknopf befand. Diesen Stock ergriff er nicht am Ende, sondern in der Mitte mit der vollen Faust, und hielt ihn wie einen Marschallstab[1]).

III.

Mit dem 14. Mai 1821 waren die drei bedeutendsten der von Spontini noch in Paris componirten Opern (Vestalin, Cortez, Olympia) in einer den Absichten des Componisten genau entsprechenden Form auf der Berliner Bühne dargestellt und auf lange Zeit zu festen Repertoirestücken gemacht worden. Ihre häufige Aufführung hatte allerdings mehr in der Gunst des Königs ihren Grund, als weil sich das Publicum sehr zu ihnen gedrängt hätte. Es ist vielmehr ersichtlich, daß die allgemeine Theilnahme bald bemerklich nachzulassen anfing, und zu künstlichen Mitteln gegriffen werden mußte, um das Theater in einer Spontini erwünschten Weise zu füllen. Spontini theilte massenhaft Freibillets aus. Zu einer Olympia-Vorstellung am 21. December 1821 ließ er sich z. B. von der Intendantur fünfzig Freibillets liefern und kaufte noch fünfundzwanzig dazu. Im September 1824 drängte er den Intendanten, daß die großen Opern, also vor Allem seine eigenen, nicht bei erhöhten Preisen gegeben würden, das Publicum komme sonst bald gar nicht mehr hinein, und wünschte, daß bei der nächsten Aufführung der „Vestalin" alle Tage vorher auf den Anschlagzetteln mit großen Buchstaben zu lesen sei: „Gewöhnliche Preise." Eine neue Oper Spontini's wurde dagegen immer noch als ein Er-

[1]) Richard Wagner, Erinnerungen an Spontini. Gesammelte Schriften. 5. Band. Leipzig, Fritzsch. 1872. S. 116 f.

eigniß betrachtet, das mit Recht das ganze Publicum in Bewegung setzte. Dazu war die Persönlichkeit des Mannes eine zu bedeutende, seine Stellung in der Gesellschaft eine zu scharf hervortretende. Auch wußte man, daß es bei Spontini's Opern immer etwas Prächtiges zu sehen gab. Nach seinem Contract war er gehalten, alle drei Jahre zwei große Opern zu schreiben. Als eine derselben war ihm Olympia angerechnet worden. Die Composition der zweiten faßte er Ende 1821 ins Auge.

Aus verschiedenen Stoffen, unter denen er Musterung hielt, wählte er das Rosenfest von Kaschmir aus Moore's Lalla Rookh. Schon in dem Festspiel vom 27. Januar 1821 hatte er mit demselben zu thun gehabt. Die Beobachtung der großen Wirkung, welche dieses Festspiel machte, dürfte seine Wahl mitbestimmt haben, auch wohl die dem langsam arbeitenden Componisten willkommene Aussicht, manches aus der Musik für die Oper benutzen zu können. Denn das Wesen des Stoffes erscheint sonst dem Charakter des Spontini'schen Talents nicht grade angemessen. Den Text schrieb der Theaterdichter Carl Alexander Herklots. Im März 1822 finden wir Spontini in voller Arbeit am ersten Acte; er arbeite täglich siebzehn Stunden, schreibt er an Brühl. Zwei Acte hat die Oper nur, und am 27. Mai 1822 konnte zur Feier der Vermählung der Prinzessin Alexandrine von Preußen mit dem Erbgroßherzog von Mecklenburg-Schwerin die erste Aufführung sein. Unter dem Titel „Nurmahal oder das Rosenfest von Kaschmir" ist die Oper, im Clavierauszug vom Componisten, bei Schlesinger in Berlin erschienen und der Erbgroßherzogin Alexandrine gewidmet. Die verbreitete Meinung, es sei die Oper „Nurmahal" nur eine Umarbeitung des Festspiels „Lalla Rookh" ist falsch. Sie ist ein ganz selbständiges Werk, für welches allerdings einige Stücke des Festspiels benutzt sind. Nämlich der Einleitungsmarsch für Nr. 8 der Oper, die Romanze zum Bild „Die Peri" für Nr. 25, die Romanze der Nurmahal für Nr. 26, ferner der Chor der Traumgenien für Nr. 20 und das Meiste der Balletmusik. Außerdem ist ein Lied

aus „Les dieux rivaux" und das Ballet zu den „Danaiden" benutzt (Nr. 10 und 14).

Die Texte zur „Vestalin", „Cortez" und „Olympia" litten wohl an einigen Fehlern, aber die Vorzüge überwogen dieselben. Die Dichtung „Nurmahal" aber ist ein gänzlich verfehltes Product. Es ist dem Dichter weder gelungen, eine fesselnde Handlung zu schaffen, noch für eine der Personen des Dramas unsere Theilnahme zu erwecken. Auch hat er auf die nächste Bestimmung dieser Oper, einer Hoffestlichkeit zu dienen, in zu ausgedehntem Maße Rücksicht genommen, und ihr dadurch in störender Weise den Charakter eines Gelegenheitsstückes aufgeprägt. Was Spontini an dem Stoffe gereizt hat, kann nur der orientalische Localton gewesen sein, der seiner Kunst eine neue Aufgabe stellte. Unter diesem Gesichtspunkte ist „Nurmahal" eine interessante Erscheinung. Wenn es im Allgemeinen weder den Italienern noch den Franzosen gegeben ist, für das Phantastische und Märchenhafte die entsprechende musikalische Weise zu finden, und wenn auch Spontini in der „Nurmahal" weit hinter Weber's „Oberon" zurückbleibt, so zeugt doch dasjenige, was er hier geleistet hat, immerhin von der Kraft seines dramatischen Talentes und von der Energie seines Strebens. Die besten Stücke sind wohl das erste Finale, das Duett Nr. 17 und das Duett mit Chor Nr. 20. In dem Finale ist die Stelle, wo zwischen den entzweiten, getrennt auf beiden Seiten der Bühne ruhenden Liebenden das Volk mit bacchantischem Jauchzen seinen Reigen schlingt, dann allmählich verstummt und zu tanzen aufhört, während die Klagetöne jener auf der Septime e-d wie in ungestillter Sehnsucht weiter klingen, ganz ergreifend und von wahrer Genialität. Der beste deutsche Romantiker brauchte sich ihrer nicht zu schämen. Das Duett Nr. 17 hat einige phrasenhafte Melodien, reißt aber als Ganzes hin durch seinen leidenschaftlichen Ungestüm. Eine Empfindungsart, die in der deutschen Oper zuerst bei Marschner auftritt, z. B. in dem Duett Nr. 17 von „Templer und Jüdin", hat sich wohl an diesem

Spontini'schen Vorbilde entzündet. Der Geisterchor Nr. 20 ist von zauberischer Klangwirkung und in der Verwendung der Kunstmittel etwas ganz Neues. Im Vergleich zu Weber's Tonbildern dieser Art bleibt aber die Wirkung doch mehr eine äußerliche. Auf Weber den Blick zu werfen, liegt hier auch deshalb nahe, weil in Nr. 21 ein Genius das Lied „From Chindara's warbling fount I come" singt. Auch Weber hat dies Lied mit Musik versehen; es war seine letzte Arbeit, er schrieb sie am 25. Mai 1826 in London. Wer die beiden Compositionen gegen einander hält, versteht ohne Weiteres, was Spontini für solche Aufgaben fehlte. Ganz inhaltsleer sind die späteren Gesänge Nurmahal's; gerade hier, wo es galt, den vollen Zauber der Melodien zu entfalten, bleibt Spontini dem Hörer Alles schuldig. Hingegen finden sich in den übrigen Stücken der Oper noch Schönheiten mancher Art. In dem Andantino malinconico Nr. 16 überraschen einige ganz neue und tief ausdrucksvolle Wendungen. Die Nr. 3, 4 und 5 sind von einschmeichelnder Melodik, aber ganz in Spontini's früherer, neapolitanischer Weise, so daß man auf die Vermuthung geräth, er habe sie aus seinen Jugendopern genommen. Einige Anklänge an Mozart finden sich auch. Ballets und Ouverture sind glänzend und festlich, letztere freilich sehr al fresco gemalt, wie es die Italiener bei ihren Ouverturen lieben. Endlich merkt man es auch der Oper an, daß sie in einer dem Componisten nicht geläufigen Sprache componirt ist. Die Declamation ist oft ungeschickt und die Betonung fremdländisch.

Am 9. Juni 1822 verließ Spontini Berlin zu siebenmonatlichem Urlaub. Er ging zunächst nach Dresden und hatte hier am 11. Juni eine Zusammenkunft mit Weber, bei welcher sich Letzterer überaus liebenswürdig und dienstbereit zeigte, während Spontini nicht unterlassen konnte, ihm unter der Maske des Wohlwollens sein nur eben erst beginnendes Renommée als Operncomponist empfindlich zu machen. Am 29. Juni war er in Wien und bemühte sich vergeblich, hier eine Aufführung der „Olympia"

für die nächste Saison zu bewirken. Dann ging er nach Italien und sah seinen Geburtsort Jesi wieder. Im September befindet er sich in Paris, wo er die nochmalige Ueberarbeitung der „Olympia" vornimmt. Auch den alten „Milton" suchte er wieder hervor und experimentirte mit allerhand Aenderungen daran herum. Am 12. Januar 1823 schrieb er dem Grafen Brühl, er werde ihm diese Oper in drei verschiedenen Formen vorlegen. Ende Januar war er nach Berlin zurückgekehrt. Die Art seines Verkehrs mit dem Intendanten läßt schließen, daß er guten Willen hatte, nunmehr verträglich mit ihm zu leben. Leider hielten diese guten Vorsätze nicht lange an. Eine der vielen zwischen beiden herrschenden Meinungsverschiedenheiten bezog sich auf die Gastspiele fremder Künstler. Spontini mißbilligte sie, während Graf Brühl in ihnen ein geeignetes Mittel sah, neue Kräfte kennen zu lernen und ihren Eindruck auf das Berliner Publicum zu beobachten. Als im Sommer 1823 Carl Devrient mit seiner Braut Wilhelmine Schröder zu einem Gastspiel nach Berlin kamen, ließ sich Spontini wieder zu einem impertinenten Briefe an Graf Brühl hinreißen. Dieser nahm am 7. Juli Veranlassung, ihm bemerklich zu machen, daß er, anstatt Andere an ihre Pflicht zu erinnern, lieber seinen eigenen Contract etwas genauer studiren solle. Dieser verpflichte ihn, entweder alle drei Jahre zwei große, oder alle Jahre eine kleine Oper zu componiren. Er sei nun bald vier Jahre im Dienste und habe noch nichts gemacht, als einige Scenen zur „Olympia" und ein paar Stücke zur „Nurmahal". In der That wurde es schon jetzt bemerkbar, daß Spontini eine contractliche Verpflichtung übernommen hatte, die er, bei seiner pedantischen Art zu componiren, nicht erfüllen konnte. Auf Brühl's Ermahnung hin faßte er (2. August 1823) zuerst den Plan, den „Milton" umzuarbeiten zu einer großen Oper in zwei Acten mit Recitativen, Chören und Ballets. Bald darauf verwarf er den Plan wieder, und am 17. October ist er, wie er schreibt, Tag und Nacht beschäftigt mit der Composition der Oper „Alcidor". Die

Dichtung verfaßte Théauleon in Paris, welcher, wie erzählt worden ist, auch die Umarbeitung des Schlusses des „Cortez“ besorgte. Im November 1823 war Théauleon in Berlin anwesend, um sich mit Spontini über die Oper ausführlich zu besprechen. Da dieser die Arbeit auf eigene Faust begonnen und die erste Scene schon componirt hatte, so war es für den Dichter kein Leichtes, seine Worte der Musik anzupassen. „Hatte ich einen Vers von zehn Silben gedichtet,“ erzählt er, „so brauchte er grade einen von fünf. Kaum war nun dieser arme Vers ausgekrochen, als ich ihn bis zu zwölf ja fünfzehn Silben verlängern mußte, und wenn ich dem Tonsetzer bemerklich machte, daß so viele Silben in unserer Dichtkunst gar nicht üblich wären, antwortete er mir, indem er mit dem Pianoforte accompagnirte, ja fast im Opern-Recitativ: ‚Die Uebersetzung deckt Alles zu.‘ Noch nie hat ein so mittelmäßiges Gedicht seinem Verfasser mehr Mühe gekostet“ [1]). Spontini componirte also zu französischem Text, Herklots machte hernach die deutsche Uebersetzung. Für die decorative Ausstattung der Oper waren Schinkel und Gropius thätig. Die erste Aufführung, deren Inscenirung schon im September 1824 vorbereitet wurde, fand statt am 23. Mai 1825 zur Feier der Vermählung der Prinzessin Louise mit dem Prinzen der Niederlande. Der König war sehr befriedigt und übersandte am 29. Juni dem Componisten die gelegentlich der Hochzeit geprägte goldene Medaille. In dem begleitenden Schreiben sagt der König: „Je partage l'approbation éclatante, que le public vous a témoigné d'une manière si incontestable.“ Das beruhte, soweit es die Anhänger Spontini's anging, allerdings auf Wahrheit, und auch manch' Anderer ließ sich von den unerhörten decorativen und musikalischen Effecten blenden. Aber auf Seiten der nationalen Partei erscholl dafür der Widerspruch lauter als je vorher; sie behandelte das Werk in gedruckten und ungedruckten Kritiken geradezu wegwerfend und

---

[1]) Ledebur, Tonkünstler-Lexikon Berlins. S. 564 f.

verbreitete mit Behagen den berlinischen Witz: „Allzuvoll, eine Zauberoper". Unparteiischer urtheilte nur Zelter, was ihm allerdings durch seine Abneigung gegen Weber's Musik erleichtert wurde. Aber auch er kann den Spott nicht ganz zurückhalten, wenn er an Goethe schreibt: „Das Stück ist von Théauleon französisch gedichtet und nach dem Französischen in Musik gesetzt; so besitzen wir endlich ein berlinisches Original — das ist: ein neues Kleid gewendet," und: „Spontini kommt mir vor wie ein Goldkönig, der mit seinem Golde den Leuten Löcher in den Kopf schmeißt." Außerhalb Berlins ist „Alcidor" ebenso wenig wie „Nurmahal" aufgeführt worden. Daß aber auch in Berlin selbst das Interesse sehr bald erkaltete, beweist der Umstand, daß von dieser Oper nicht einmal ein Clavierauszug erschienen ist.

Der Text beruht auf dem Märchen von den neun Bildsäulen aus „Tausend und eine Nacht". Alcidor, ein junger Held, schwankt zwischen Kriegsruhm und Liebe. Zu ersterem will ihn Ismenor verlocken, der Beherrscher des Gnomenreichs, doch mit der eigennützigen Absicht, ihn auf dieser Bahn zu verderben. Für die Liebe sucht ihn Almovar, der König der Genien, zu gewinnen, doch nicht bevor er seine Treue durch mannigfache Prüfungen bewährt gefunden hat. Ein innerer Conflict, ähnlich dem in Gluck's „Armida", nur daß die Entscheidung nach der entgegengesetzten Seite fällt. Die dramatische Gestaltung des Stoffes ist unsicher und erweckt für die handelnden Personen wenig Interesse. Daß bei der Wahl des Stoffes die Rücksicht auf die oben genannte Hoffestlichkeit mitbestimmend gewesen ist, sieht man leicht. Außerdem aber hat Spontini offenbar der damals in Deutschland herrschenden Vorliebe für Opern märchen- und sagenhaften Inhalts, in denen das Geisterwesen eine Hauptrolle spielt, ein Zugeständniß machen wollen. Die Erfolge des Weber'schen „Freischütz" ließen ihn nicht schlafen. Mit größerer Anstrengung und in weiterem Umfange noch als in „Nurmahal" sucht er im „Alcidor" ein Gebiet zu erobern, das seiner Individualität unzugänglich war. Was den deutschen

romantischen Opern aus dieser Zeit zu ihrem Erfolge verhalf, war der Umstand, daß die Componisten nicht, wie in den älteren Wiener Zauberopern, in dem Uebernatürlichen der Märchen- und Sagenstoffe ein inhaltsleeres, nur unterhaltendes Spiel der Phantasie sahen, sondern diese als Aeußerungen innerlich wirkender Lebenskräfte auffaßten. Dies konnte nur den Germanen gelingen mit ihrem tiefen Gefühl für die geheimnißvollen Kräfte der Natur, als deren Verkörperung ihnen die Geisterwelt erscheint. Der Romane konnte immer nur in ein äußerliches Verhältniß zu solchen Stoffen treten. So ist es auch bei Spontini's „Alcidor". Daß er trotzdem vermocht hat, vielfach einen angemessenen und zuweilen gar einen schönen und ergreifenden Ausdruck für das Leben der Geisterwelt zu finden, kann nur von Neuem für sein dramatisches Talent zeugen. Vielleicht hätte die Oper auch ein etwas glücklicheres Schicksal gehabt, wäre nicht wenige Jahre hernach Weber's „Oberon" erschienen, mit welchem der deutsche Meister alle Nebenbuhler auf dem Gebiete der orientalischen Zauberoper für immer niederwarf. Die äußerliche Art, mit welcher Spontini seinen Stoff erfaßt hat, zeigt sich schon in der von ihm geforderten Aufwendung der denkbar prächtigsten decorativen Mittel. Wenn aber einmal auf der Bühne diese unerhörte, das Auge berauschende Pracht, diese goldenen Paläste und Gärten, dieser Luftpalast mit goldglühenden Bildern, mit Säulen von verdichteter Luft und lebendigem Feuer, diese blendenden Aufzüge und Tänze gezeigt werden sollten, so mußte auch die Musik den entsprechenden materiellen Glanz entwickeln, und die Oppositionspartei hatte insofern Unrecht, über die musikalischen Massenwirkungen Zeter zu schreien. Die Verwendung von gestimmten Ambossen im „Alcidor" hat lange Zeit als bezeichnendes Beispiel dafür gegolten, bis zu welchem Grade betäubenden Lärms es Spontini in seinen späteren Opern getrieben habe. Wohl die Wenigsten, welche hierüber schrieben und sprachen, haben die Oper mit eigenen Ohren gehört oder deren Partitur gesehen.

In dieser, die sich jetzt auf der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, sind nur drei, nicht zehn, verschieden gestimmte Ambosse aufgezeichnet. Ihre Wirkung muß mehr eine glockenähnliche und kann in keinem Falle sehr lärmend gewesen sein. Der Eingangschor des ersten Actes, in welchem sie vorkommen, gehört zu den schönsten Stücken der Oper. Er wird von den Gnomen Ismenors gesungen, die man beschäftigt sieht, den Tempel der Liebe zu zerstören und Waffenstücke zu schmieden, um mit ihnen die „Welt in Fesseln zu schlagen". Zu der ungestümen Energie ihrer Weisen bildet dann der Chor der klagenden Sylphen einen sehr wirksamen Gegensatz. Den Chor der Traum-Genien im vierten Auftritt desselben Actes hatte Spontini der zweiactigen Festoper: „Pélage, ou le Roi et la Paix" entlehnt, die von ihm zur Feier der Thronbesteigung Ludwig's XVIII. componirt und am 13. August 1814 zur ersten Aufführung gebracht worden war.

Für den Sommer 1826 war er verpflichtet, eine neue große Oper zu schreiben, und eine Woche nach der ersten Aufführung des „Alcidor" fragte er beim Grafen Brühl an, ob eine Umarbeitung und Vergrößerung seines „Milton" als eine solche gelten könne. Brühl meinte, für eine „große" Oper sei der Stoff wohl zu dürftig, doch erklärte sich der König unter dem 29. Juni mit dem Plane einverstanden. Spontini erhielt schon am 31. Mai einen Urlaub auf elf Monate. Er reiste Anfang Juli nach Paris ab und wohnte am 28. Februar 1826 einer Wiederaufführung der „Olympia" bei. Unmittelbar darauf kehrte er nach Berlin zurück. Aber vom „Milton" verlautete nichts mehr, und das Jahr verstrich, ohne daß er die fällige neue Oper geliefert hätte. Theaterdichter war zur Zeit Ernst Raupach; mit ihm verabredete er eine Dichtung über einen Gegenstand aus der Geschichte des deutschen Mittelalters. In Folge dessen schrieb Raupach den Text zu „Agnes von Hohenstaufen". Der erste Act, welcher lang genug war, um für eine ganze Oper angesehen werden zu können, war 1827 in der

Composition fertig und wurde den 28. Mai desselben Jahres aufgeführt. Das ganze, aus drei Acten bestehende Werk lag 1829 vollendet vor und kam am 12. Juni zur Darstellung als Festoper zur Vermählung des Prinzen Wilhelm, des nachherigen Deutschen Kaisers. Spontini war mit der eigenen Arbeit auch dieses Mal nicht zufrieden. Er ließ das Buch durch den damaligen Opern-Regisseur, Baron Lichtenstein, und andere Freunde umgestalten und nahm mit der Musik so eingreifende Aenderungen vor, wie kaum in einer andern seiner großen Opern. In endgültiger Gestalt erschien „Agnes von Hohenstaufen" erst am 6. December 1837 wieder auf der Bühne.

Das Interesse für die Geschichte des Mittelalters war damals in Deutschland sehr lebendig. Ohne Zweifel ist Spontini durch diesen Umstand bei der Wahl des Gegenstandes stark beeinflußt worden. Er ging mit all' dem Ernst ans Werk, der eine so hervorragende Eigenthümlichkeit seines künstlerischen Wesens bildete; er las, forschte und that Alles, was in seinen Kräften stand, um in den Geist von Zeitverhältnissen einzudringen, die von den ihm bekannten so ganz verschieden waren [1]). Das Gedicht, wie es endlich geworden war, darf man als ein im Ganzen brauchbares bezeichnen. Die Handlung geht zu Mainz im Jahre 1194 unter der Regierung Kaiser Heinrich's VI. von Hohenstaufen vor sich; im Mittelpunkt derselben stehen die Parteikämpfe der Welfen und Waiblinger. Hier war Spontini wieder in seinem eigensten Elemente, im großen historischen Drama nach Art des „Cortez" und der „Olympia". Die Composition trägt denn auch einen von „Nurmahal" und „Alcidor" grundverschiedenen Charakter und verdient mit seinen Pariser Opern in eine Linie gestellt zu werden. In der Größe der Conception kommt „Agnes von Hohenstaufen" der „Olympia" ziemlich gleich, ja in einzelnen Partien übertrifft sie diese noch. Die zweite Hälfte des zweiten Actes ist eine Leistung, deren Ueber-

[1]) „Spontini in Deutschland". Leipzig, 1830. S. 102.

größe kein Seitenstück in der Opern-Literatur hat. Der Ausdruck der Leidenschaften, welche diese Scenen durchtosen, dürfte ebensowenig zu überbieten sein, wie die gigantische Aufthürmung der Massen. Bewundernswerth ist die Neuheit des Localcolorits, das sich von dem des „Cortez", der „Olympia" oder auch des „Alcidor" sehr scharf unterscheidet. Spontini hat sich der Art deutscher Musik in dieser Oper so weit genähert, wie es seine Eigenthümlichkeit nur gestattete: die Harmonisirung ist reicher und gesättigter, den Melodien fehlt nicht ein gewisser nationaler Zug, einzelne Tongänge erinnern an Spohr und selbst an Weber, aber ohne jede unselbständige Nachahmung. Etwas Stilgemäßeres als den deutschen Walzer im Finale des ersten Actes kann man sich nicht wünschen. Die französischen Ritter und Troubadours sind im Gegensatz zu den Deutschen nicht weniger gelungen charakterisirt. Durchweg ist die Musik das Ergebniß eines tiefen Eindringens in die dramatische Situation und die Charaktere. Man betrachte z. B. den Gesang der Nonnen im zweiten Act und vergleiche damit die sentimentalen liedartigen Ergüsse, in denen sich selbst die tüchtigen deutschen Tonsetzer jener Zeit bei ähnlichen Veranlassungen gefallen: man wird erkennen, wie hoch Spontini sie als dramatischer Componist immer noch überragt. Auch kann ich keine Anzeichen entdecken, die auf Erschöpfung der Erfindungskraft hindeuteten. Der Strom der Melodie fließt so frei wie je zuvor, und es finden sich einige Gesänge von einer Breite, einem Schwung, einem Feuer, wie sie ihm in seinen früheren Opern nur selten geglückt sind. Im zweiten Act zeigt das Terzett „Ja, statt meines Kerkers Grauen" und das Solo der Agnes „Nein, König droben" solche hinreißende Züge. Die Kritiker jener Tage behandelten die Oper mit einer unglaublichen Ungerechtigkeit: nur leidenschaftliche Verblendung oder absichtliches Verkennen konnte solche Beurtheilungen zu Tage fördern, wie Rellstab's Bericht über die Aufführung des ersten Actes im Jahre 1827. „Agnes von Hohenstaufen" ist nur in Berlin und auch hier selten gegeben; im Druck erschienen ist

das Werk ebenso wenig wie „Alcidor“. Aber die handschriftliche Partitur existirt, und ihre Prüfung würde zeigen, daß ich des Lobes nicht zu viel gesagt habe. Es sollte niemals zu spät sein, sich ein unparteiisches Urtheil zu bilden; einem solchen würde die Ueberzeugung folgen, daß wir die Verpflichtung haben, eine Wiederaufführung zu versuchen; denn „Agnes von Hohenstaufen“ ist die einzige Oper, die an Größe der Anlage und Macht der Gestaltung jener großen Zeit deutscher Geschichte würdig ist, aus der sie ihren Stoff entnimmt. Wenn man dies erst einmal vollständig anerkannt haben wird, dann wird es immer noch früh genug sein, auch auf die Mängel des Werkes hinzuweisen.

IV.

Es war die letzte Oper, welche Spontini vollendete. Mannigfache neue Pläne und Entwürfe hörten nicht auf, ihn zu beschäftigen, wie dies schon während der zweiten Hälfte seiner Pariser Zeit der Fall gewesen war, wo er sich mit den Opern Louis IX., La colère d'Achille, Artaserse trug. Auf „Olympia“ gedachte er anfänglich eine „Sappho“, dann wieder „Die Horatier“ folgen zu lassen. Später, in Berlin, richtete er seine Aufmerksamkeit auf zwei Trauerspiele Zacharias Werner's: „Das Kreuz an der Ostsee“ und „Attila“. Aber bei keinem dieser Pläne scheint er über die ersten vorbereitenden Schritte hinausgekommen zu sein. Etwas weiter gelangte er mit einem Gedicht seines alten Freundes Jouy, „Les Athéniennes“, das ihm dieser zuerst im Jahre 1819 anbot und das Spontini in überarbeiteter Gestalt 1822 annahm. Goethe, den das Gedicht genug interessirte, um es noch in seinem letzten Lebensjahre einer Besprechung zu unterziehen, setzt in dieser voraus, daß die Musik vollendet war; aber nach Spontini's Tode haben sich nur unbedeutende Bruchstücke vorgefunden [1]). Länger beschäftigte

[1]) Goethe's Werke in K. Goedeke's Ausgabe. Stuttgart, Cotta. Bd. XIII, S. 632. — Spontini in Deutschland, S. 22. — Robert, „Spontini“. Berlin, 1883. S. 34.

ihn eine Oper aus der englischen Geschichte. Ich habe mehrfach erwähnt, daß er den „Milton“ umarbeiten wollte. Als er hierzu eingehendere Studien machte, wurde sein Interesse für die englische Geschichte des 17. Jahrhunderts lebhaft erregt. 1830 schrieb Raupach einen Text für eine große Oper dieses Namens; das Curatorium, welches die Finanzangelegenheiten der Königlichen Theater leitete, erwarb ihn für dreißig Friedrichsd'or und stellte ihn Spontini zur Verfügung [1]). Aus der Musik der älteren kleinen Oper sollte nur die schöne Hymne an die Sonne beibehalten werden, im Uebrigen eine ganz neue Composition entstehen. Nachdem „Agnes von Hohenstaufen“ umgearbeitet und endgültig abgeschlossen war, schrieb Spontini am 9. Mai 1837 dem Intendanten, er denke, seine neue Oper „Milton's Tod und Buße für Königsmord“ im Winter 1838 zur Aufführung bringen zu können, und bat ihn, bis dahin kein anderes musikalisches oder recitirendes Drama aufführen zu lassen „sur la révolution d'Angleterre du XVII. siècle, sur le régicide de Charles I, sur le protectorat de Cromwell et le rétablissement de Charles II, sur Milton et sur des cérémonies expiatoires, couronnement de Monarques etc. . .“ Den Sommer 1838 verbrachte er in der That in England, um „historische, nationale und locale Studien“ für seine „historisch-romantische“ Oper zu machen. Zu dem Zwecke hatte er sich zweitausend Thaler Reisegeld erbeten, die der König aber nicht bewilligte; vielmehr ließ er ihm sagen, daß, wenn der Inhalt der Oper so bleiben solle, wie er durch Spontini's Mittheilungen bekannt geworden sei, er sich diese Oper ausdrücklich verbitten müsse. Ein Dr. Sobernheim, der sich zu Spontini's Hausfreunden zählte, hatte Raupach's Dichtung überarbeitet und um zwei Acte erweitert; es war dadurch eine politische und religiöse Tendenz hineingekommen,

[1]) In „Spontini in Deutschland“ wird gesagt, daß dieser Text von Jouy sei. Jouy hatte das Buch der einactigen Oper „Milton“ gedichtet. Ob er etwa auch für das größere Werk den Plan entworfen und Raupach ihn nur ausgeführt hat, habe ich nicht feststellen können.

die dem Könige nicht gefallen konnte. Die beiden Acte wurden wieder entfernt, und das Stück sollte nun „Das verlorene Paradies" heißen. Am 5. Mai 1840 konnte der Baron Lichtenstein dem Grafen Redern melden, daß ein Theil des ersten Acts und zwei Drittheile des zweiten Actes in der Partitur vollendet seien. Bis März 1841 glaubte Spontini die ganze Oper vollendet haben zu können. Aber keine Note des Werks ist jemals an die Oeffentlichkeit gekommen. Es mag hinzugefügt werden, daß Spontini dem Könige am 4. Juni 1838 auch über den Plan zu einer Zauberoper mit Tanz berichtet hatte, zu welcher er sich den Text in Paris verschaffen wollte, und im December 1840 bereit war, eine neue komische Oper zu beginnen. Sein Wunsch, auf dramatischem Gebiete mit frischen Leistungen hervorzutreten, war offenbar, auch beklagte er sich oft, daß die Theaterverwaltung ihm nicht Opernbücher in genügender Anzahl zur Auswahl vorlegte. Aber seine mit den Jahren immer stärker werdende Pedanterie beim Componiren und der Zustand unablässiger Gereiztheit, in welchen ihn die feindseligen Kritiker versetzten, machten ihn schaffensunfähig.

Was Spontini an anderen Compositionen während seiner Berliner Zeit geschaffen hat, ist unerheblich. Ein Festgesang zur Feier der Krönung des Kaisers Nicolaus von Rußland mit Worten von Raupach wurde am 18. December 1826 und 9. Mai 1827 aufgeführt; zu jeder der fünf Strophen sollte nach der Absicht des Dichters ein lebendes Bild gestellt werden, was aber bei der Aufführung unterblieb. Eine Cantate „Gott segne den König", gedichtet von Herklots, hatte großen Erfolg auf dem Musikfest zu Halle im September 1829, welches Spontini zu so allgemeiner Befriedigung leitete, daß man eine goldene Medaille auf ihn prägen ließ und die Universität ihn zum Ehrendoctor machte. Ein „Domine, salvum fac regem" für zwölf Stimmen mit instrumentaler Begleitung wurde am 15. October 1840 zur Huldigung Friedrich Wilhelm's IV. aufgeführt. Außerdem veröffentlichte er eine Anzahl französischer, deutscher

und italienischer Gesangstücke mit Pianofortebegleitung, von denen ein Kriegsgesang für drei Männerstimmen, „Die Cimbern" betitelt, das hervorragendste ist. Unter den italienischen Gesängen findet sich die Canzonette „Ninfe se liete"; es ist interessant, sie mit der reizenden Composition seines Rivalen Weber zu vergleichen; unter den deutschen fällt Goethe's „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn" besonders auf.

Im Verhältniß zu seiner bevorzugten Stellung hat Spontini die musikalischen Dinge in Berlin nur wenig gefördert. Das königliche Orchester lehrte er mit Feuer und Ausdruck spielen; die Sänger hielt er an, sich in ihre Rollen dramatisch zu vertiefen, und er scheute keine Mühe, die vielen und verschiedenartigen Elemente, die bei der Oper in Betracht kommen, zu einem großen Ganzen zusammenzuschweißen und in einer bisher nicht bekannten Weise in den Dienst einer einzigen Idee zu zwingen. Sein Standpunkt war ein hoher und seine Ziele von edler künstlerischer Art. Er bemühte sich auch, die am Theater bestehende Gesangschule zu verbessern, und richtete eine Orchesterschule ein. Aber in der Regel zielten seine Anstrengungen nur auf die Opern, die er selbst dirigirte, d. h. auf seine eigenen, auf Gluck's „Armida" und Mozart's „Don Juan", welche letztere er als „l'immortel chef d'œuvre" bezeichnete. Die Aufführungen dieser Werke brachte er durch sein Genie, seinen Einfluß auf die Künstler und seine fast unbeschränkte Macht über sie zu einer Vollendung, die damals ohne Gleichen war. Die Werke dagegen, welche der Leitung der anderen Dirigenten überlassen blieben, gingen schlecht, theils weil Spontini die Sänger erschöpfte, theils weil er sich für das Repertoire im Ganzen wenig interessirte. Es fehlte ihm auch an Talent für Organisirung und Geschäftsführung. So lange das ausgezeichnete Material vorhielt, welches Brühl ihm 1820 übergab, trat dieser Mangel nicht zu Tage. Aber als die Sänger anfingen, sich abzunutzen und für Ersatz gesorgt werden mußte, zeigte es sich, daß Spontini nicht nur des Urtheils und Scharf-

blicks, sondern auch der Unparteilichkeit ermangelte, die für eine solche Aufgabe nöthig sind. Bis zum Herbst 1827 hatte er persönlich nur ein einziges Engagement zu Wege gebracht, und dies betraf einen Solisten, der sich hernach nur als Chorsänger brauchbar erwies. Dagegen hatte er den tüchtigen Bassisten Sieber vertrieben, der sich seine Gage nicht um hundert Thaler verkürzen lassen wollte, ihn bald darauf aber für zweihundert Thaler als Gast auftreten lassen müssen, damit nur Spontini's Opern gegeben werden konnten. Die Gabe, den Geschmack des Publicums herauszufühlen, es durch Entgegenkommen zu heben und zu bilden, die Gabe, für die Theatercasse zu sorgen, ohne der Würde der Kunst etwas zu vergeben — dies lag außerhalb des Bereichs seiner Fähigkeiten. Der Besuch der königlichen Oper nahm in besorgnißerregender Weise ab, namentlich seit im Jahre 1823 das Königstädtische Theater eröffnet worden war. Spontini scheint seine Unfähigkeit zu Zeiten selbst gefühlt zu haben, unglücklicherweise aber ließ er sich durch seine Eitelkeit und Herrschsucht und durch Einflüsterungen sogenannter Freunde zu dem Glauben verführen, daß Brühl den Niedergang der Oper verschulde, wogegen dieser wieder geltend machen konnte, daß alle seine Vorschläge dem eigenwilligen und unbegründeten Widerspruche des Generalmusikdirectors begegneten. Durch die unablässigen Reibereien endlich mürbe gemacht, legte Brühl 1828 sein Amt nieder; ihm folgte der jugendliche Graf Redern. Dieser erlangte vom Könige eine neue Dienstinstruction. Dennoch fand sich auch jetzt fortwährend Veranlassung zu Zwistigkeiten, und Spontini's zunehmende Reizbarkeit und Wankelmüthigkeit machten dem Grafen Redern viel zu schaffen. Zu Zeiten erkannten selbst die Bewunderer seiner Musik, daß Spontini's persönlicher Einfluß ein schädlicher sei, und daß die Oper, so lange er an der Spitze bleibe, unmöglich gedeihen könne.

Spontini hatte das Recht auf die Einnahmen der ersten Vorstellungen seiner eigenen Werke. Dies wurde als sein jährliches Benefiz angesehen, doch konnte ihm statt dessen auch eine

Entschädigung von 1050 Thalern gezahlt werden. In diesem Falle durfte er außerdem mit den Kräften der königlichen Oper ein Concert geben, und in der That hat er deren eine beträchtliche Anzahl veranstaltet, vocalen und instrumentalen Inhalts. „Die Concerte, welche ich gebe" — so hatte er sich einmal selbst geäußert —, „sind dem Andenken großer Meister geweiht, denen ich durch die möglichst vollendete und glänzende Ausführung ihrer Werke meine Ehrfurcht beweisen, und deren Gedächtniß ich beim Publicum lebendig zu erhalten wünsche" [1]). Die Programme bestanden vorzugsweise aus Compositionen deutscher Meister: Händel's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's. Es war in Spontini's Concert vom 12. Mai 1824, daß Beethoven's A-dur-Sinfonie zum ersten Male vor dem Publicum Berlins erschien. Am 30. April 1828 führte er von Beethoven die C-moll-Sinfonie, Kyrie und Gloria aus der D-dur-Messe und die Coriolan-Ouverture auf; außerdem das Credo der H-moll-Messe von Bach. Diese Messe war gerade damals von Nägeli in Zürich zuerst herausgegeben worden, und Spontini ist der Erste gewesen, der die Berliner mit einem Stück derselben durch eine öffentliche Aufführung bekannt machte. Die Aufführung selbst scheint allerdings mangelhaft gewesen zu sein, wie bei der gänzlichen Verschiedenheit Bach'scher und Spontini'scher Art auch kaum anders erwartet werden konnte, aber der gute Wille verdient doch Anerkennung [2]). Ein anderes Verdienst erwarb er sich durch die Unterstützung der Instrumental-Concerte Möser's. Die königliche Capelle durfte ohne seine Erlaubniß nicht mitwirken; wenn er gewollt hatte, wäre es ihm leicht gewesen, Schwierigkeiten zu bereiten. Freilich einen großen Werth legte er solchen Bestrebungen nicht bei. Er hat es nie verstanden, daß damals Chorgesang und Instrumentalmusik die beiden vornehmlichsten Grundlagen deutscher Tonkunst waren.

---

[1]) Gubitz, Erlebnisse. Bd. III, S. 242.

[2]) Marx, Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung. 1828, S. 146 und 152.

Ihm galt nur die Oper, und namentlich seine eigenen; hierfür setzte er seine ganze Kraft ein, in ehrenwerthem Streben, aber eben so sehr zum Nachtheil als zum Nutzen der Sache.

Es wurde schon gesagt, daß Spontini's spätere Opern außerhalb Berlins keinen Erfolg hatten. Ausgenommen ein paar verlorene Aufführungen der „Olympia“ in Dresden und Darmstadt, kamen sie nirgends zu Gehör. Gelegentlich leitete er auswärts eines seiner Werke, so die „Vestalin“ am 7. und 11. October 1827 in München, am 18. September 1834 in Hamburg. Aber es scheint nicht, daß er durch solche persönliche Berührungen größere Sympathien für sich erregt hat. Im Allgemeinen muß man sagen, daß nur die „Vestalin“ und „Cortez“ in Deutschland die verdiente Würdigung erfahren haben.

In Berlin selbst wuchs die Zahl seiner Gegner mit jedem Jahre. In die Reihe seiner Freunde war 1824 Marx getreten, welcher in der von ihm herausgegebenen Musikzeitung Spontini's Talent mit Liebe und Verständniß würdigte; ihm gesellte sich Dorn. Aber dieser verließ Berlin im März 1828, und Marx, obschon Spontini aufrichtig ergeben, glaubte doch die Zeitung auch Kritiken der Gegner nicht ganz verschließen zu dürfen. Spontini war von krankhafter Empfindlichkeit gegenüber der öffentlichen Meinung und brachte dadurch seine Vertheidiger oft in ernstliche Verlegenheit. Entgegen dem Rathe verständiger Freunde antwortete er persönlich auf anonyme Angriffe, gestattete den Schmeichlern, ihre ungeschickten Federn für ihn in Bewegung zu setzen, und rief sogar die Censur zu Hülfe. Solche Schritte konnten seiner Sache nur schaden. An der Spitze der Opposition befand sich Rellstab, Berichterstatter der „Vossischen Zeitung“, ein gewandter Schriftsteller und nicht ohne musikalische Kenntnisse. Ein eifriger Anhänger C. M. von Weber's, verfolgte er alles Fremdländische mit Erbitterung und stand damals in der vollen Frische kampflustigen Jugendmuthes. Seiner schon erwähnten maßlosen Kritik über „Agnes von Hohenstaufen“ wurde

allerdings durch Dorn erfolgreich widersprochen. Allein Rellstab, weit entfernt zu schweigen, veröffentlichte nun ein Buch von 149 Seiten in Klein-Octav: „Ueber mein Verhältniß als Kritiker zu Herrn Spontini als Componisten und Generalmusikdirector in Berlin nebst einem vergnüglichen Anhange" (Leipzig, 1827), worin er dem Meister schonungslos zu Leibe geht und das lächerliche Treiben der Spontini'schen Clique verspottet. Diese gab ihrerseits eine Vertheidigungsschrift heraus unter dem Titel: „Spontini in Deutschland oder unparteiische Würdigung seiner Leistungen während seines Aufenthalts daselbst in den letzten zehn Jahren" (Leipzig, 1830). Sie ist aber alles Andere eher als unparteiisch, außerdem ohne Sachkenntniß verfaßt und schlecht stilisirt.

Spontini's zehnjähriger Contract ging im Jahre 1830 zu Ende. Er wurde erneuert, aber die frühere Instruction, als „für besondere Umstände gegeben", wurde aufgehoben und durch eine andere ersetzt, welche die einheitliche Leitung der königlichen Theater zu Gunsten des General-Intendanten wiederherstellte. Am 8. Februar 1831 wurde sie vom Könige vollzogen, während Spontini auf Urlaub in Paris weilte. Beschwerden darüber, an denen er es nicht fehlen ließ, blieben erfolglos. Er mußte sich endlich vom Könige daran erinnern lassen, daß er in seinem ersten Contract Verbindlichkeiten in Bezug auf neue Opern übernommen habe, die nicht in Erfüllung gegangen seien und deren Leistung von ihm rechtlich hätte gefordert werden können; er habe also keine Veranlassung, sich seinerseits über Nichterfüllung des Contractes zu beschweren (9. Juli 1835). Diese Dinge blieben kein Geheimniß und konnten Spontini's Feinden nur erwünscht kommen. Auch daß seine schöpferische Kraft ganz erstorben schien, gab zu schadenfrohen Gereden Anlaß. Eine Indiscretion gewährte ihnen die gesuchte Handhabe, den Verhaßten neuerdings anzufallen. Wilhelm Dorow, der bekannte Alterthumsforscher, welcher seit 1829 in Halle lebte, gab 1837 eine Sammlung autographer Schriftstücke hervorragender Männer

heraus. Unter ihnen befand sich ein Brief, den Spontini am 12. August 1836 von Marienbad aus an den befreundeten Dorow gerichtet hatte; in ihm stellt er über den Niedergang der dramatischen Musik Betrachtungen an. Dorow hatte in gutem Glauben gehandelt und gemeint, er erweise Spontini mit der Veröffentlichung einen Dienst. Aber die Gegner bemächtigten sich des Schriftstücks und ließen es als selbständige Broschüre: „Des dramatischen Leibcomponisten, Königlich preußischen General-Musikdirectors Ritter G. Spontini Klagen über den Verfall der dramatischen Musik aus dem Französischen übersetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von einer Gesellschaft von Kunstfreunden und Verehrern des großen Meisters" zu Leipzig 1837 ausgehen. Spontini wird hier in Ausdrücken ironischen Respects mit ausgesuchter Bosheit behandelt. In demselben Jahre erschien in der Nr. 101 und 102 des „Kometen" ein Pasquill von einem stud. jur. Namens Thomas, worin behauptet wurde, Spontini habe sich der Aufführung von „Robert dem Teufel", des „Postillon von Lonjumeau" und der „Stummen von Portici" widersetzt; die Aufführungen seien dann auf Allerhöchsten Befehl erfolgt; Spontini's Dienststellung sei durch ein Rescript des Ministeriums des Königlichen Hauses geändert und er der General-Intendantur untergeordnet; er sei zur Verantwortung gezogen wegen Verkaufs der ihm contractmäßig zustehenden Freibillets; die Sängerinnen Faßmann und Löwe seien contractmäßig von der Verpflichtung befreit, in Spontini's Opern zu singen u. dgl.

Thomas, wegen dieser Pasquille zur Untersuchung gezogen, berief sich auf einen „sehr hohen Staatsbeamten" als seinen Gewährsmann. In der That war an allen jenen Anschuldigungen etwas Wahres. Spontini hatte sich zwar der Aufführung der genannten Opern nicht geradezu widersetzt, aber er hatte sie auch nicht veranlaßt, vielmehr offen ausgesprochen, daß ihm dieselben widerwärtig seien. Es war zwar in allerletzter Zeit keine neue Dienstinstruction für ihn erlassen, wohl aber im Jahre 1831,

durch welche die Stellung des Intendanten wesentlich gekräftigt wurde, und formell war der Generalmusikdirector dem Intendanten immer bis zu einem gewissen Grade untergeordnet gewesen. Spontini hatte selbst zwar niemals Handel mit seinen Freibillets getrieben, wohl aber war dies hinter seinem Rücken von seinem Diener geschehen, und in Folge dessen war — eine harte und verletzende Maßregel — die Zahl der ihm zu gewährenden Freibillets sehr eingeschränkt worden u. s. w. Da man aber zu vermeiden wünschen mußte, daß der König von diesem Zeitungsscandal erführe, so ließ sich Graf Redern zu einigen begütigenden Erklärungen herbei, die das Unrichtige jener Anschuldigungen dementirten, und das Wahre derselben mit Schweigen übergingen. Thomas wurde veranlaßt, Spontini wegen unbegründeter Beschuldigungen öffentlich um Verzeihung zu bitten, und so schien die Angelegenheit erledigt zu sein. Aber einen Nutzen hatte Spontini hiervon nicht; wo die Gehässigkeit schon zu solcher Höhe gediehen war, stand auch noch Schlimmeres zu erwarten.

V.

Am 7. Juni 1840 starb König Friedrich Wilhelm III. Mit ihm verlor Spontini den letzten sicheren Rückhalt. Wenn auch der König nicht umhin gekonnt hatte, ihm wegen der unabläßigen Zänkereien mit dem Intendanten einige Male sein Mißfallen auszudrücken, so war er doch seiner Musik und seiner Person unerschütterlich wohlgeneigt geblieben. Friedrich Wilhelm IV. ließ Spontini's Stellung ganz unangerührt; aber seine künstlerischen Neigungen gingen nach einer anderen Richtung, und bei der Ausführung der großen, idealen Kunstpläne, mit denen er sich trug, war ihm keine Rolle zugedacht. Dies blieb im Publicum nicht verborgen. Hätte Spontini es jetzt über sich vermocht, sich ruhig zu verhalten, so wäre eine Aenderung des bisherigen Zustandes wohl so bald nicht eingetreten. Aber er fuhr fort, den Querulanten zu spielen und reichte dem Könige

eine Beschwerdeschrift über die Theaterverwaltung und über den Grafen Redern ein. Der König ließ sich über die Beschwerdepunkte vom Intendanten Bericht erstatten und zeigte sich von den gegebenen Aufklärungen durchaus befriedigt, war aber doch, um Spontini jeden Verdacht einer parteiischen Behandlung seiner Angelegenheiten zu benehmen, gnädig genug, noch eine besondere Commission zur Prüfung der Beschwerden Spontini's einzusetzen. Mittlerweile aber hatte sich bereits die Presse der Sache bemächtigt. In der „Zeitung für die elegante Welt“ Nr. 253 und 254 vom 28.—29. December 1840 erschien ein Artikel, der triumphirend verkündigte, jetzt sei es endlich entschieden, wer an der königlichen Oper zu Berlin zu befehlen und wer zu gehorchen habe. Spontini habe dem Könige eine Denkschrift über die Mängel der Theaterverwaltung eingereicht, Vorschläge zur Verbesserung der Oper gemacht und bei dieser Gelegenheit die Person des Intendanten wenig geschont. Die Denkschrift sei aber direct aus dem Cabinet an den Grafen Redern gelangt, mit einem Schreiben, daß Se. Majestät nur von dem Grafen, als von dem ersten und alleinigen Vorstande der Anstalt Vorschläge annehmen könne, übrigens auch keine andere Autorität dort gelte, als die seine. „Ein solcher Ausgang,“ hieß es weiter, „ist niederschlagend für Herrn Spontini, und wir müssen nun erwarten, ob derselbe seine oft angedrohte Entlassung fordern, oder den Umständen sich fügen werde.“ Wieder einmal — er mag es später bitter bereut haben — ließ sich Spontini durch schlechte Rathgeber zu einer Entgegnung verleiten. Er erklärte unter dem 20. Januar 1841 in Nr. 29 der „Leipziger Allgemeinen Zeitung“, daß eine Ordnung der Dienstverhältnisse zwischen ihm und dem Intendanten, wie sie in obigem Artikel angegeben, unmöglich sei, „denn es würde dadurch die Unterschrift und das geheiligte Wort zweier preußischer Könige compromittirt werden.“ Sollte es aber doch geschehen, so werde er, bevor er seine Entlassung gebe, das Urtheil der competenten Gerichtshöfe anrufen. In Folge dieser Erklärung,

welche von Spontini in französischer Sprache aufgesetzt, von einem seiner Freunde nicht ganz sinngemäß übertragen worden war, beantragte Graf Redern am 30. Januar, Spontini wegen Majestätsbeleidigung zur Verantwortung zu ziehen. Dem Antrage wurde Folge geleistet. In einer Cabinetsordre vom 5. Februar gab ihm auch der König sein höchstes Mißfallen über sein Verfahren zu erkennen, und schloß das Schreiben mit den Worten: „Ich kann nur annehmen, daß eine leidenschaftliche Aufwallung Sie dazu veranlaßt hat, eine Tactlosigkeit zu beweisen, deren Rüge ich gern überhoben geblieben wäre und vor deren Folgen ich Sie nicht schützen kann."

Im Publicum aber hatte jene Erklärung, in welcher ein Ausländer, der Jahrzehnte lang eine beispiellose Begünstigung am Hofe erfahren hatte, das preußische Königshaus zu beschimpfen schien, den Haß zur Wuth gesteigert. Für den 5. Februar war „Iphigenie" von Gluck angesetzt, und Spontini wollte diese Oper dirigiren. Der Polizeipräsident von Puttkamer, in der gegründeten Voraussicht, daß es Störungen geben würde, bat den Intendanten, zu verhindern, daß Spontini am Dirigentenpulte erscheine. Es geschah so, und während der beiden folgenden Monate hielt sich dieser von jedem öffentlichen Auftreten fern. Dann scheint er gemeint zu haben, die Aufregung gegen ihn habe sich gelegt; vielleicht wollte er auch dem Gerücht begegnen, als sei er während des gegen ihn schwebenden Processes vom Amte suspendirt. Er beschloß, am 2. April den „Don Juan" zu dirigiren. Warnungen, die noch am Nachmittage des Tages, selbst noch unmittelbar bevor er ins Orchester trat, an ihn ergingen, blieben fruchtlos. Sowie er sich im Orchester zeigte, erscholl ein donnerndes Pochen, gellendes Pfeifen und ein wüthendes Geschrei: „Hinaus! hinaus!" Er wich der Demonstration nicht, sondern ließ die Ouverture beginnen, deren Klänge in dem furchtbaren Getöse des Publicums unhörbar wurden. Nach der Ouverture wollte er auch die Oper beginnen lassen. Jetzt stieg die Erbitterung aufs Höchste; einige

Individuen wollten sich über die Orchesterbrüstung schwingen, um dem Verhaßten thätlich zu Leibe zu gehen. Die Polizei stand im Begriff zu thun, was unerläßlich war, und ihn aus dem Orchester führen zu lassen. Da aber fühlte Spontini seine Widerstandskraft schon selbst gebrochen: leichenblaß verließ er seinen Platz und verschwand durch eine kleine Thür, die aus dem Orchester in den Maschinenraum führte. Von da gelangte er auf die Bühne und aus dem Theater. Er hat es als Dirigent niemals wieder betreten.

Der König war über das Gericht, welches das Volk solchergestalt über Spontini gehalten hatte, höchst aufgebracht. Indessen es war geschehen. Der Fortgang seines Processes hielt Spontini noch den Sommer über in Berlin. Am 31. August ging er auf Urlaub nach Paris und kehrte am 10. December zurück. Schon am 25. August aber hatte Friedrich Wilhelm sein Verhältniß zur Oper gelöst. In königlicher Weise war er mit dem Künstler verfahren. Spontini behielt seine Titel und sein vollständiges Einkommen, ohne in der Wahl seines Aufenthaltsortes gebunden zu sein; er solle sich, verfügte der König, in aller Ruhe der Hervorbringung etwaiger neuer Werke widmen können, es werde dem König sehr willkommen sein, wenn er diese auf der Berliner Bühne aufführen wolle, auch solle er selbstverständlich berechtigt sein, sie persönlich zu dirigiren. Irgendwelche Gegenverpflichtungen für diese wahrhaft großartigen Gewährungen hatte Spontini durchaus keine zu übernehmen. Die Gerichte verurtheilten ihn wegen Majestätsbeleidigung zu neunmonatlicher Festungshaft, und die höhere Instanz, an welche er appellirt hatte, bestätigte das Urtheil. Aber der König erließ ihm die Strafe. Während alles dieses sich vollzog, hatte Spontini die — Kühnheit, noch einen Schadenersatz von nicht weniger als 46,850 Thalern zu fordern. Er begründete die Forderung damit, daß die Intendanz ihm keine Operntexte geliefert habe. Dadurch sei ihm die contractlich für die erste Aufführung jeder neuen Oper festgesetzte Gratification

von je 1050 Thalern und auch der Vortheil entgangen, den er durch den Verkauf der Partitur an andere Theater und an Kunsthandlungen gehabt haben würde, welche er für jede neue Oper auf dreitausend Thaler berechnete. Diese unglaubliche, gänzlich unbegründete Forderung wies der König gleichwohl nicht ab, sondern verwies Spontini mit ihr an die Gerichte. Die bessere Natur scheint aber bei diesem später doch zum Durchbruch gekommen zu sein; am 23. December 1841 zog er seine Geldforderung zurück. Als er im Sommer 1842 endlich Berlin definitiv verlassen wollte, gewährte ihm der König auch noch einen Vorschuß von sechstausend Thalern. Seine Freunde gaben ihm am 13. Juli 1842 ein Abschiedsconcert. Er hatte ein Lied gedichtet und componirt, das da vorgetragen wurde, und auch im Druck erschienen ist. Dem Leser wird es interessant sein, die Dichtung hier zu finden [1]).

„Adieu à mes amis de Berlin (20. Juillet 1842).

Elégie.

(Annonce.) Asyle cher [2]), où ma Lyre ou Musette
A trop longtems [3]) soupiré sous mes doigts;
Témoin discret de ma peine secrètte,
Écoute-moi pour la dernière fois!

(Explication.) Je vais partir! hélas, l'heure est sonnée,
A mes Amis je dis adieu! . . .
Plus ne reviendra la journée,
Qui me ramène dans ce lieu! . .
De vous revoir, Amis, plus d'espérance,
Quand je m'exile sans rétour!
Éternelle sera l'absence!
Éternel sera mon amour!

(Réflexion.) Pleurez, Amis, o vous, qu'un sort funeste
Arrache du toit paternel!
Souvent un doux espoir nous reste!
Mais l'adieu peut être éternel!

---

[1]) Ich theile es nach der gedruckten Ausgabe mit. Die Form, in der es im Concert vorgetragen wurde, scheint in Einzelheiten etwas abweichend gewesen zu sein; s. Robert a. a. O., S. 52 f.

[2]) „Mon cabinet," Anmerkung des Dichters.

[3]) „Vingt trois ans."

(Application.) Adieu, me dit un tendre père
En me pressant contre son sein!
De mes pleurs inondais sa main! . . .
Et cette fois fut la dernière,
Qu'il dit adieu ce tendre père,
Qu'en larmes, il me dit adieu!“

Die Rührung, welche aus diesem Gedichte spricht, war keine erkünstelte. Der Abschied von Berlin ergriff Spontini tief. Am Schlusse des Concertes war er so bewegt, daß er vor Thränen kein Wort hervorbringen konnte.

Viele Freunde waren es nicht, die er in Berlin zurückließ. An seine Stelle als Generalmusikdirector der Oper trat Meyerbeer. Auch Mendelssohn erhielt diesen Titel. Beiden war Spontini nicht sonderlich gewogen gewesen, und weit von den seinigen ab führten ihre Kunstwege. Am treuesten bewahrte noch sein Andenken das königliche Orchester, und bis heute ist diesem die Erinnerung an Spontini nicht erloschen, obwohl die meisten der Mitglieder längst gestorben sind, die noch unter ihm gespielt haben. Das Orchester war stolz auf seinen majestätischen Feldherrn, der sie so oft zum Siege geführt hatte. Auch hatte er sich für ihre Existenz stets warm besorgt gezeigt, die ärmeren unter ihnen oft genug aus seiner eigenen Tasche unterstützt. Seit 1826 hatte er auch auf den Ertrag der ihm contractmäßig zustehenden Concerte freiwillig verzichtet, zu Gunsten eines für Unterstützung der Orchestermitglieder zu schaffenden Fonds, der mit Genehmigung des Königs „Spontini-Fonds“ genannt wurde und rasch zu einer ansehnlichen Höhe anwuchs. Der Fonds besteht noch heute, aber der Name ist ihm genommen. Daß das Berliner Publicum viel an Spontini gesündigt hat, ist unzweifelhaft. Man braucht nicht zu der reizbaren, leicht verletzlichen Gattung von Menschen zu gehören, welche die Künstler nun einmal sind, und kann es doch begreifen, wie die Jahrzehnte hindurch dauernden scharfen und bösartigen, ungerechten und verleumderischen Angriffe Spontini's Gemüth verwunden und verbittern mußten. Der letzte Act der Volksjustiz, den man

an ihm vollzog, muß geradezu eine Brutalität genannt werden, wenn man nicht zur Entschuldigung annehmen will, daß die Gereiztheit gegen ihn im tiefsten Grunde ganz allgemein dem Umstande entsprang, daß er ein Ausländer war. Das nationale Gefühl der Deutschen war in Folge der politischen Ereignisse der mit den Freiheitskriegen beginnenden Zeitperiode ein besonders feines und reizbares geworden. Und da die preußische Regierung durch Verweigerung einer Verfassung dem Volke die Möglichkeit versperrte, seine Kräfte im Dienste des öffentlichen Gemeinwohls zur Geltung zu bringen, warfen sich die thatenlustigen Männer und Jünglinge mit ihren Interessen auf das Theater und wollten in diesem eine Art von politischer Rednerbühne sehen. Daher es ihnen unleidlich erscheinen mußte, daß hier ein Ausländer, und noch dazu ein naturalisirter Franzose, das große Wort führte. Indessen fehlte es nicht ganz an Stimmen im Publicum, welche die dem Künstler angethane öffentliche Beschimpfung entschieden verurtheilten, und manch' ein früherer Gegner wurde jetzt zum Anwalt des Gekränkten. Dies war bei dem Justizrath Kunowski der Fall, der sich bereit finden ließ, Spontini's Angelegenheit in zweiter Instanz zu vertheidigen, und die Vertheidigungsschrift im Druck herausgab. In warmherzigster Weise nahm Bettina von Arnim seine Partei. Am 27. September 1841 schrieb sie an den Geheimen Commerzienrath Moritz Roberttornow, einen der vertrauenswürdigen und wohlmeinenden Freunde Spontini's:

„. . . . . Die Anklage Spontini's finden Sie absurd und kleinlich — ich auch finde sie unchristlich, und die Würde des Königs, die man hierdurch zu vertreten vorgibt, verletzend. — Gehässig ist es, einen Mann, dessen leidenschaftlicher Aristokratismus und schwärmerische Liebe für den König weltbekannt ist, eines ungeeigneten Ausdrucks wegen der Majestätsbeleidigung zu beschuldigen; die Welt wird dies zu glauben nicht albern genug sein. Unverschämt ist es, den ersten Moment, in dem ein Mann von bewährtem Ruf durch Zufall sich eine Blöße gibt, wahrzunehmen, um von allen Seiten Steine auf ihn zu werfen. Ganz unwürdig ist es, die Anklage, welche Spontini, der allein berechtigt ist, den Sinn seiner Worte auszulegen, als

verleumderisch zurückweist, noch geltend machen zu wollen, wodurch sie zur Schmach alles besseren Gefühls zum Gegenstand eines parteilichen Interesses geworden, und somit die Allbewußtheit von Recht und Wahrheit, die in jeder Brust begründet ist, auch von Jenen geleugnet wird, die durch Geburt und Stellung vom gemeinen Haufen sich getrennt wissen wollen und so wahnwitzig sind, an jener Gewalt, die das göttliche Amt hat, das Recht zu vertheidigen, zu rütteln, um sie zur bezeihenden Auslegung eines zweideutigen Ausdrucks zu mißbrauchen. — Unsittlich ist es, jetzt nach dem Tode seines früheren Herrn, dessen Gnade ihn gegen die Angriffe seiner Widersacher schützte, ungegründete Beschuldigungen ihm aufzubürden, und ist kein Beweis, daß des Königs Andenken noch Gewicht in unserem sittlichen Gefühl habe, oder daß die kindliche Würde unseres jetzigen Königs auch nur ahnungsweise respectirt werde, denn sonst würde man die Ueberzeugung, Spontini sei frei von beleidigender Absicht, nie zu verläugnen gewagt haben. Ungeziemende Ausdrücke konnten ihm als Ausländer nie zur Last gelegt werden, und genügend ist, daß der Sinn, den er hineinlegt, in dem französischen Originaltext verstanden werden kann, und die Beschuldigung, die man ihm aufzwängt, fällt auf die Uebersetzung zurück. Wenn man aber den Staat von jedem kleinen Unflätchen besenrein halten will, so werden die treuen Diener bald lauter stumpfe Besen sein, die, unter dem groben Unrath, der vor der eigenen Thüre sich häuft, begraben, selbst zum Kehricht gerechnet werden müssen. Denn ungeziemend ist auch das Verfahren gegen Spontini, wo er in seinem öffentlichen Amte auftritt, ungeziemend eben sowohl gegen den König, daß man seinen Diener gleichsam unter seinem schützenden Mantel hervorreißt, um ihn zu beleidigen; denn sein Amt ist des Königs Schutzmantel. Ungeziemend ist die Auslegung seiner Worte, als habe er seinen gnädigsten Herrn beleidigen wollen. Man kann den König nicht beleidigen wollen, kann ihn nicht beleidigen, und eine solche Auslegung ist ungeziemend, beleidigt das sittliche Gefühl und die Ehrfurcht, die wir vor der Großmuth des Königs hegen. Ungeziemend ist ferner das Geschrei der Mißbilligung gegen eine Sache, die unentschieden ist; der Unwille, den man auf ihn häuft, und die Verleumdungen, mit denen man hervorrückt; sollte man wegen diesen vor Gericht gefordert werden, so würde es wohl schwerer sein, sich darüber zu rechtfertigen, als es dem reinen, von böser Absicht ganz freien Mann sein kann, so sinnlose Beschuldigungen von sich zu wälzen. Ein reines Gewissen ist immer noch eine gute Wehr und Waffe gegen ein taktloses, gewissenloses Verfahren, was nicht scheut, die Persönlichkeit des Königs zur Basis einer parteilichen Rechtsstreiterei zu machen. Was uns heilig ist, das berühren wir nicht mit ungewaschenen Händen, sondern wir reinigen sie erst in der Unschuld unsers

Gewissens. Wer aber, der Einen des Vergehens bezeihten mit dem Koth der Verläumdung wirft, kann sagen, er thue es aus unschuldiger Absicht? — O nein! solche sind Tempelschänder, und sind nicht geeignet, ein menschliches Versehen zu beurtheilen, und nicht würdig, den Purpur der Majestät vor Befleckung zu schützen.

Der König hat dem geachteten Diener seines Vaters nicht seine Gnade entzogen, er hat ihn geschützt und geehrt. Spontini konnte seinen gnädigen Herrn nicht aus Uebermuth beleidigen wollen, wie man des widersinnig ihn beschuldigt. Man macht ihm den Vorwurf, er habe viele Feinde und keine Freunde. Was sollten ihm aber solche Freunde genützt haben, die jetzt zu Hauf so selbstvergessen, so alle Menschenwürde vergessend auf ihn eindringen? — O nein! es spricht mehr für ihn, daß diese Alle nie seine Freunde waren, und die so wirklichen Seelenadel haben, sind ihm jetzt von selbst zugefallen. — Man wirft ihm vor, daß er, den Warnungen der Polizei Trotz bietend, sich aus Hochmuth und Bosheit der Verhöhnung des Publicums ausgesetzt habe. Wessen würde man aber ihn beschuldigen, hätte er diesen Warnungen nachgegeben, und sich gefürchtet, sein königliches Amt zu vertreten. Würde er hierdurch irgend einem Ungemach, einer Verhöhnung, einer Verläumdung entgangen sein? — Man würde laut genug, daß seine Ohren es vernähmen, ihn der Feigheit, des bösen Gewissens, der Würdelosigkeit beschuldigt haben, und auch der Unfähigkeit, sein Amt zu vertreten. — Der Triumph würde vollkommen gewesen sein, und die unweise Warnung der Polizei, der nur ein Schuldbewußtsein sich fügen konnte, würde zur Schlinge geworden sein, welcher Spontini aus eigenem Instinct, der ihn auf sein rechtliches Gefühl verwies, glücklich entgangen ist. Unter seinen vielen Feinden würden keine Freunde für ihn aufgestanden sein, die durch die Gemeinheit jenes unverzeihlichen Verfahrens im Theater sich bewogen fühlen, an seine Seite sich zu stellen, weil ihre Achtung der Function eines königlichen Beamten, ihre Achtung vor sich selbst sie bewegt, öffentlich darzulegen, daß sie nicht mit der Bosheit eines stumpfsinnigen, feilen Pöbels übereinstimmen. Diese Freunde würde er jetzt entbehren, hätte er gezagt, in seiner Schuldlosigkeit sich den Mißhandlungen, von denen er gewarnt war, auszusetzen. Jetzt, wo diese unerhörte Schmähung über ihn ergangen ist, hat Spontini den großen Vortheil, daß alle edeldenkende Parteilose, an deren Spitze ich unbedingt den König stelle, ihm eine feste Schutzwehr gegen unnütze, ungerechte Angriffe sind, und die feinste Politik würde ihm nicht besser haben rathen können, um seine betheiligte Lage ins hellste Licht zu stellen. Von Seite der Polizei scheint es mir aber ein unpolitisches Verfahren, öffentlich auszusprechen und einzugestehen, man habe dem Pöbel nicht Einhalt thun können, obschon sie 14 Tage vorher Spontini gewarnt hatte.

Also in dieser langen Zeit war es nicht möglich, einem voraus bekannten Unfug zu steuern? — Wie sehr wird sich das Publicum dies merken, daß die Polizei der großen Königstadt nicht im Stande war, trotz aller Verhandlungen, ein Häuflein im engen Raume des Opernhauses eingepfergt im Zaum zu halten, oder auch nur wagen durfte, den Vorhang des Theaters zur bestimmten Zeit aufziehen zu lassen, wodurch der Unfug wenigstens durchschnitten war, und mußten sie ungehindert ihren Muthwillen sättigen lassen. Wie leicht könnte da durch dieses Eingestehen ihrer Ohnmacht die Polizei Veranlassung werden, daß nebst vielen Nebengedanken der Hauptgedanke in dem Publicum wach werde, als ob die Polizei wirklich keine Gewalt über dasselbe habe; und wie schnell könnte dann jene Behauptung bei erster Gelegenheit als prophetische Ahnung in Erfüllung gehen. Ist es aber nicht wahr, was die Polizei hier als Entschuldigung für den zugelassenen Frevel bekennt, wie sehr stellt sie alsdann ihre List an den Pranger, und wie argen Schaden thun doch solche Farcen und Pfuschereien, wo man stets, wie Mephistopheles das Gute vorgibt und das Böse schafft . . . . . ."

Der Empfänger dieses Briefes hatte darauf an Bettina geschrieben, es sei schade, daß sie ihn nicht an den König gerichtet habe. Man wird auch das mit Interesse lesen, was sie hierauf antwortete.

„Sie bedauern es, Herr Robert, daß mein Schreiben über Spontini nicht lieber an den König als an Sie gerichtet sei, so veranlassen Sie doch, daß es den Acten, die der König lesen wird, beigelegt werde. Ich besinne mich zwar nicht aufs Genaueste, ob es nicht Unlegitimes enthalte, aber hier, wo der gesunde Sinn des Königs so schmerzlich von einem alten Diener in Anspruch genommen wird, den feindseligen Bedrängnissen Einhalt zu thun, da fürchte ich gar nicht, ja, ich wünsche vielmehr meine lebhafte Aufregung über den unterfangenden Widerspruch der Uebelgesinnten gegen die ursprüngliche Großmuth des Königs auszudrücken. Auch mein erster Brief, der verstümmelt und nur halb in die Zeitung gesetzt wurde, war nur dazu geschrieben, daß ihn der König g a n z und allein lese, und jene Veröffentlichung lag nicht in meiner Absicht.

Eine Bemerkung mache ich noch. — Warum hat man noch nicht den Uebersetzer dieser mißlichen Anzeige Spontini's ermittelt, der doch, wenn eine Verschuldung hier stattfindet, mit dafür verantwortlich ist. Spontini's Großmuth, ihn nicht nennen zu wollen, spricht ihn von der Verpflichtung nicht los, sein Zeugniß für Spontini's Unbefangenheit dabei, vor Gericht geltend zu machen, oder war es Spontini's ausdrücklicher Wille, diese gewagte Schreibart

beizubehalten, so kann es ihm keinen Nachtheil bringen. War er aber selbst ahnungslos, welche böse Auslegung man dieser Uebersetzung geben könne, so ist er seiner eigenen Ehre schuldig, dies als Rechtfertigung für Spontini vor Gericht auszusagen; man fordere ihn doch in öffentlichen Blättern hierzu auf, schweigt er, dann möchte wohl böser Muthwille und listige Absicht dieser Uebersetzung zum Grunde liegen, und Spontini, dem man mit ungeschliffenem Messer die Ehre abschneidet, der einzige Unschuldige dabei sein, und die neunmonatliche Festungsstrafe, die man ihm mit so großer Genauigkeit zugewogen, könnte mit Fug auf den Uebersetzer übertragen werden.

Ihre ergebenste

19. October[1]). Bettina von Arnim."

Spontini war ein Charakter, in dem große und gute Eigenschaften mit üblen und kleinlichen fast zu gleichen Theilen gemischt waren. Seine Freunde wie seine Gegner konnten sich zur Begründung ihrer Ansichten auf Thatsachen berufen. Auf beiden Seiten schloß man die Augen vor den entgegengesetzten Eigenschaften. Nachdem die Katastrophe von 1841 die Schmeichler Spontini's zum Schweigen gebracht hatte, ist das Urtheil der Gegner über ihn, in Deutschland wenigstens, das maßgebende geworden. Es sei daher hier mit Nachdruck ausgesprochen, daß dieses Urtheil zum Theil ein ganz ungerechtes ist. Der Vorwurf, Spontini habe die deutsche Musik verachtet und unterdrückt, ist einfach eine Unwahrheit. Unsern großen Meistern von Händel bis Beethoven war er mit Bewunderung und Liebe zugethan. Er hat dies sein ganzes Leben hindurch bethätigt, und nicht nur durch Kunstthaten. Aus den zuverlässigsten Quellen berichtet C. Robert, daß Spontini für die Wittwe Mozart's und dessen Kinder die größten Opfer gebracht habe; daß er, als Nissen seine Mozart-Biographie herausgeben wollte, persönlich unermüdlich dafür Subscribenten gesammelt, die Subscriptionsbeiträge für die Wittwe eingezogen, die Uebersetzung der Biographie ins Französische besorgt, und überhaupt die Wittwe auf jede Weise unterstützt habe. Eine gewisse Vorliebe für die eigenen

[1]) Beide Briefe verdanke ich der gefälligen Mitwirkung des Herrn Walter Robert-tornow.

Werke muß man bei einem Künstler von selbständiger Productionsbegabung als berechtigt anerkennen, und es ist thöricht, von einem solchen Künstler überall unparteiische Beurtheilung anderer Werke zu verlangen. Weber's Musik war Spontini unverständlich und antipathisch, und daß dem so war, hat ihm in Berlin vielleicht am meisten geschadet. Aber die verspäteten Aufführungen der „Euryanthe" und des „Oberon" hat er doch mehr durch seine Unthätigkeit dafür, als durch activen Widerstand dagegen verschuldet. Für Spohr hatte er große Hochachtung und hat diese häufig durch die That bewiesen. Es ist ganz ungegründet, daß er der Aufführung der „Jessonda" die „allergrößten Hindernisse" in den Weg gelegt habe, wie S. Hensel (Die Familie Mendelssohn, Bd. 1, S. 144) behauptet. Die Acten des königlichen Theaters erweisen das Gegentheil. Für Meyerbeer interessirte er sich bis zum Erscheinen des „Robert der Teufel"; diese Oper allerdings nannte er „un cadavre" und konnte sie nicht ausstehen; daraus wird man seinem Kunstgeschmack doch keinen Vorwurf machen wollen. Daß die „Hugenotten" zu seiner Zeit nicht aufgeführt wurden, lag nicht an Spontini, sondern an dem Verbot Friedrich Wilhelm's III. Wenn er Marschner's „Templer und Jüdin" ein Arrangement nach Spontini genannt haben soll [1]), so ist dies — falls die Aeußerung wirklich so gelautet hat — allerdings eine ungerechte Beurtheilung; aber man muß doch auch zugestehen, daß Marschner von Spontini lebhaft beeinflußt worden ist. Gewiß war er von Neid und Eifersucht nicht frei, aber diese richteten sich, wenn einmal angenommen werden soll, daß sie bei seinen Entschließungen mitwirkten, ebensowohl gegen ausländische Componisten. Während er Cherubini sehr hoch schätzte — er brachte die „Abencerragen" in Berlin auf die Bühne und erwirkte für den Componisten ein ansehnliches Honorar — war ihm Auber's „Stumme von Portici" ein höchst

---

[1]) Nach einem Briefe Marschner's an Ed. Devrient in der „Deutschen Rundschau", 1879, Bd. XIX, S. 93.

unerwünschtes Werk, ebenso Halévy's „Jüdin". Zur Aufführung dieser Werke bot er nicht die Hand und ärgerte sich auch wohl, wenn sie dem Publicum trotz seiner ungünstigen Meinung darüber dennoch gefielen. Auch mit seinem Landsmann Rossini war er nicht zufrieden. Sein künstlerischer Horizont war nun einmal kein weiter. Wenn aber das Genie das Vorrecht hat, beschränkt sein zu dürfen, wenn man es einen Spohr hingehen läßt, daß er Weber nicht, und Beethoven nur zum Theil begriff, dann darf man auch über Spontini's künstlerische Antipathien nicht zu hart urtheilen. Mit Bedauern bemerkt man, wie die Fähigkeit, ihm gerecht zu werden, damals auch in den gebildetesten Berliner Familien fehlen konnte. Mit dem Hause Mendelssohn, das ihn anfangs gastlich aufgenommen, dem er aber auch selbst viele Gefälligkeiten erwiesen hatte, war Spontini seit der Aufführung der Oper „Die Hochzeit des Camacho" zerfallen[1]). Es mag sein, daß er dieses Erstlingswerkchen unverständlich beurtheilt hat. Daß aber der edle Felix Mendelssohn sich zu so gereizten und verächtlichen Bemerkungen über ihn hinreißen läßt, wie sie sich in seinen Briefen finden, muß man beklagen. Wie nun aber auch immer zu Spontini's Berliner Zeit das Für und Wider betreffs seiner Wirksamkeit beschaffen gewesen sein mag, dies ist sicher, daß er durch den kläglichen Ausgang seiner Thätigkeit an der dortigen Oper genugsam gebüßt hat, was von ihm je dort verfehlt worden ist. Ihn über diesen Zeitpunkt, ja über das Grab hinaus noch mit übler Nachrede zu verfolgen, wie es leider in Deutschland bis in die neueste Zeit geschieht, ist unwürdig.

Ueber Spontini's letzte Lebenszeit ist wenig zu berichten. Er ging von Berlin zunächst nach Italien. Im Januar 1843 befand er sich in Majolati. Es mag hier nachgetragen werden, daß er sein Geburtsland seit 1822 verschiedenfach wiedergesehen hat. 1835 war er in Neapel. Im Archiv Di San Pietro a

[1]) Devrient, Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, S. 27 f.

Majella zeigte man ihm das Autograph einer Concurrenzarbeit, welche er vierzig Jahre zuvor als Schüler des Conservatorio della Pietà de'Turchini gemacht hatte. Er betrachtete sie mit Thränen in den Augen, rieth dann aber dem Archivar, er möge „queste meschine e sconce note“ zerreißen und ins Feuer werfen [1]). Auch im Jahre 1838 ist er in Rom gewesen. Er hatte sich am 4. Juni 1838 dem Könige von Preußen angeboten, eine Vermittlung zwischen dem Papste und dem Könige in Anbetracht der Kölner Wirren herbeizuführen. Ob von diesem Anerbieten Gebrauch gemacht worden ist, weiß ich nicht. Sicher ist, daß der Papst ihn hochschätzte und ihn auch veranlaßte, sich über eine Restauration der katholischen Kirchenmusik zu äußern. Die niemals ganz gelösten Beziehungen zum Vaterlande benutzte er auch dazu, deutschen Componisten von dort her Auszeichnungen zu verschaffen. Er hat, während er in Berlin lebte, nicht weniger als fünfzehn Deutsche zu Mitgliedern der Akademie Di Santa Cecilia in Rom vorgeschlagen und pflegte den Gewählten ihr Patent mit einem verbindlichen Schreiben selbst zu übersenden [2]). 1843 ging er von Italien nach Paris, wo er durch seine Frau, eine geborene Erard, angenehme verwandtschaftliche Beziehungen hatte, und ließ sich hier dauernd nieder. Seit 1838 war er Mitglied der Pariser Akademie. Der Papst ernannte ihn 1844 zum Grafen von St. Andrea. Auch andere Auszeichnungen fehlten nicht. Aber die Hoffnung König Friedrich Wilhelm's IV., daß er der Welt noch einige neue Werke schenken werde, ging nicht in Erfüllung. Die letzten Berliner Erlebnisse hatten ihn geistig und körperlich gebrochen. Seiner hypochondrischen Eitelkeit erschien das ihm zugefügte Unrecht als ein fluchwürdiger Frevel gegen Gottes Gesetz. Als ihn Gustav Robert-tornow im September 1844

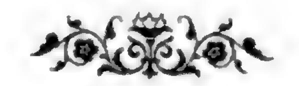
---

[1]) Florimo, Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli. 1869. S. 595.

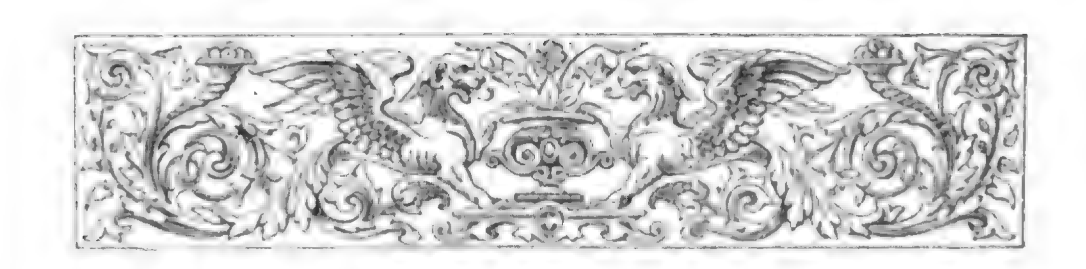
[2]) Brief Wilhelm Dorow's vom 27. August 1841, im Besitz des Herrn Walter Robert-tornow.

in Paris sah, berührte das Gespräch auch den Brand des Berliner Opernhauses (August 1843). „Et savez-vous“, bemerkte Spontini, „ce que le peuple en a dit? Le peuple a dit: Voilà le jugement de Dieu pour avoir chassé Spontini“.

Deutschland besuchte er noch einige Male wieder. 1844 war er in Dresden; Richard Wagner hatte ihm eine Aufführung der „Vestalin“ vorbereitet, die er selbst mit noch immer großer Energie leitete. Zu dem neunundzwanzigsten Niederrheinischen Musikfest, das am 23. und 24. Mai 1847 in Köln stattfand, war er eingeladen, um Bruchstücke aus seiner „Olympia“ aufzuführen. Er erschien auch und wurde sehr gefeiert, war aber doch schon so gebrechlich, daß er die Aufführung nicht selber mehr leiten konnte; Heinrich Dorn, damals Capellmeister in Köln, mußte für ihn eintreten. Im August kam er auch nach Berlin. Der König empfing ihn aufs Huldvollste und lud ihn ein, im nächstfolgenden Winter einige seiner Opern in Berlin persönlich zu dirigiren. Diese Einladung hatte ihn hoch erfreut; die Gedanken an die Aufführungen beschäftigten ihn aufs Lebhafteste, als er nach Paris zurückkam, und er sann darüber nach, wie er am besten dem Könige seine Dankbarkeit und Ergebenheit bei dieser Veranlassung beweisen könnte. Das Project kam aber nicht zur Ausführung, da er den ganzen Winter hindurch krank war. Im Jahre 1848 befiel ihn Schwerhörigkeit; sein immer zum Ernsthaften geneigter Geist versank in tiefere Schwermuth. Er begab sich nach Italien zurück und nahm in Jesi seinen Wohnsitz, wo er Schulen und andere gemeinnützige Anstalten stiftete. 1850 siedelte er in sein Geburtsdorf Majolati über. Hier ist er am 14. Januar 1851 gestorben.



Niels W. Gade.



Der am 22. December 1890 erfolgte Tod des größten Componisten, den Dänemark sein eigen nennen durfte, hat in Deutschland nicht ganz den hohen Grad von Theilnahme erregt, welchen Mancher erwartet haben mag. Gade's Musik stand noch vor zwanzig Jahren bei uns in großer Beliebtheit, seitdem ist das Interesse an ihr merklich geringer geworden. Während es Ende der sechziger Jahre noch viele Kreise gab, welche ihn als den hervorragendsten lebenden Componisten auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik verehrten, erwuchs ihm doch schon damals in Brahms ein gefährlicher Nebenbuhler, der ihn allmählich in die zweite Linie drängte. Die Aufregung, von der die musikalische Welt durch Wagner's Werke erfaßt wurde und die immer weitere Wellenringe zog, das Eindringen dieser Werke auch in die Concertinstitute und die Ueberreizung des Kunstgeschmackes, die geringschätzige Haltung, welche gewisse Kreise gegen die verwandte Kunst Mendelssohn's und Schumann's unter Berufung auf den sogenannten überwundenen Standpunkt einnahmen, hat vielleicht noch mehr dazu beigetragen, gegen die Musik des dänischen Meisters gleichgültiger zu stimmen. Es kam hinzu, daß Gade selbst in seinen späteren Werken, so hervorragende Eigenschaften diese immer noch besaßen, doch eine Abnahme der früheren Frische und Ursprünglichkeit bemerken ließ. So ist die Welt einmal beschaffen, daß sie vom mit-

lebenden Künstler fortdauernde Anreizung verlangt, soll sie ihm treu bleiben. Hinter den immer neu herandrängenden Wogen, welche das Schiff der öffentlichen Meinung dahintragen, verschwindet ihr sonst allzubald sein Bild.

Später kommt dann eine Zeit, wo das wahrhaft Bedeutende wieder auftaucht und über dem Wogenschaum des Tagesgeschmacks aus ruhiger Ferne leuchtet. Im Vertrauen, daß diese Zeit auch für Gade eintreten wird, brauchen wir manche Erfahrungen des letzten Jahres und gewisse Stimmen, die über den Werth seiner Werke unter uns laut wurden, nicht allzu ernsthaft zu nehmen.

Was der Mann seinem engeren Vaterlande und dem skandinavischen Norden überhaupt bedeutet hat, kann von Deutschland aus kaum dargelegt werden; ich wenigstens getraue mich nicht, es zu thun. Wir wissen wohl, welch' unbegrenztes Ansehen und allumfassende Verehrung er dort genossen hat. Aber um den Tastsinn zu besitzen für die Innigkeit seines Zusammenhanges mit dem Geiste der Stammesgenossen, insbesondere des dänischen Volkes mit seinem hochgesteigerten Nationalgefühl, dazu müßte man wohl selbst ein Däne sein. Die kurzen Betrachtungen, welche ich hier anstellen möchte, geschehen von einem anderen Standpunkte der Beobachtung aus. Gade hat wichtige Jahre seines Lebens in Deutschland verbracht Zu den größten deutschen Tonmeistern der Zeit stand er in engen äußeren und inneren Beziehungen. Von Leipzig aus drang sein Ruhm zuerst in die weite Welt. Hier schuf er eine Anzahl hervorragender Compositionen. An der Spitze des Gewandhausconcert-Vereins nahm er als Mendelssohn's Nebenmann und Nachfolger seine erste Dirigentenstelle ein. Seine Vocalwerke sind zum Theil über deutsche Dichtungen gesetzt; er ließ zeitlebens seine Compositionen am liebsten durch deutsche Verleger der Welt vermitteln. Wir haben wohl das Recht, ihn zu einem Guttheil als den Unsrigen zu betrachten, und das deutsche Volk hat sich immer so zu ihm gestellt. Gounod, Bizet, Verdi — so viel

ihre Werke bei uns aufgeführt werden, sie sind unserem Empfinden doch immer die Ausländer geblieben. Mit Gade wohnten wir unter einem Dache, wie ein Bruder ist er aus- und eingegangen, und wenn den Dänen gewisse Weisen seiner Musik noch eigenartiger innerlich widerklingen werden, in der Herzlichkeit des gesammten Verständnisses glauben wir ihnen nicht nachzustehen.

Es ist nicht das Gemeingefühl germanischen Urstammes allein, was dies zuwege gebracht hat. Eine Frucht langen gemeinsamen geistigen Strebens ist in Gade's Kunst hervorgewachsen. Jahrhunderte hindurch haben Dänen und Deutsche in allen Künsten und Wissenschaften lebendigen Austausch gepflogen. Im vorigen Jahrhundert scheint es manchmal, als wären auf diesem Gebiete beide nur eine einzige Nation. Auch in neuerer Zeit hat eine engere Verbindung noch bestanden, bis das Jahr 1848 sie zerriß. Gade liebte sein Vaterland mit Leidenschaft, und die politischen Ereignisse von damals, vollends der Krieg von 1864 sind auf seine Haltung Deutschland gegenüber nicht ohne Einfluß geblieben. Er mied Jahre hindurch unser Land, und daß er im August 1871 zum Beethoven-Feste in Bonn erschien, wurde als etwas Außerordentliches bezeichnet. Die politische Verstimmung milderte sich allgemach; Pfingsten 1881 war er zum Niederrheinischen Musikfeste in Düsseldorf anwesend; er gedachte auch im Mai des vergangenen Jahres zur Centenarfeier der Singakademie nach Berlin zu kommen. Seinen musikalischen Freunden in Deutschland ist er aber unerschüttert treu geblieben, wie es auch nicht anders sein konnte. Fiel doch seine Jugend und früheste Blüthe in die Zeit, da die Verbitterung zwischen Deutschen und Dänen noch nicht um sich gegriffen hatte und für die letzteren am allerwenigsten Grund zu einer solchen vorhanden war.

Eine Geschichte der Musik in Skandinavien ist noch nicht geschrieben, und wenn die Aufgabe einmal in Angriff genommen werden sollte, würde es nicht leicht zu entscheiden sein, ob es besser von dort oder von Deutschland aus geschähe. So viel

scheint sicher, daß es zweihundert Jahre hindurch vorzugsweise deutsche Musiker waren, welche in Dänemark das Feld bestellten, und daß man während des größeren Theiles dieser Zeit von einem dänischen Charakter der dortigen Musik in dem Sinne, wie man von französischer, italienischer, englischer Musik sprechen kann, nicht viel gewahr wird. Zur Zeit des dreißigjährigen Krieges war es Heinrich Schütz, der größte deutsche Componist seiner Zeit, welcher Jahre hindurch die Richtung für die Musik am Königshofe zu Kopenhagen angab. Im December 1633 wurde er dort mit besonderen Vergünstigungen als Capellmeister angenommen; König Christian IV. bestimmte selbst, daß man ihm zu seinen Musikübungen den Saal neben des Königs Gemach einräumen solle, und sorgte dafür, daß die Musikanten ihm gebührlich Ordre parirten. Sein Aufenthalt dauerte zunächst bis zum Jahre 1635; in der Folgezeit ist er noch mehrere Male von Dresden herübergekommen. Eines seiner vorzüglichsten Werke hat er 1647 dem damaligen Kronprinzen von Dänemark gewidmet; einer seiner besten Schüler, der Thüringer Matthias Weckmann, wurde in den vierziger Jahren sein Nachfolger im Capellmeisteramt zu Kopenhagen. Schauen wir auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts, so glänzt uns Dietrich Buxtehude's Name entgegen. Der größte nordische Orgelmeister seiner Zeit ist zwar in Helsingör auf Seeland geboren (1637), sein Vater war an der Olai-Kirche daselbst Organist. Aber der Name zeigt, daß die Familie keine dänische gewesen sein kann, sondern aus den Gegenden der Unterelbe stammen muß. Wie sie ihrer Zeit nach Dänemark übersiedelt war, kehrte ihr berühmtester Sohn im Jahre 1667 nach Deutschland zurück und wurde Organist an der Marienkirche zu Lübeck. Aber sein Einfluß auf den skandinavischen Norden blieb nachhaltig ein großer und muß sich, wie die Bestände der Universitäts-Bibliothek zu Upsala ausweisen, auch über Schweden erstreckt haben. Wie Schütz im 17., so stand Reinhard Keiser im 18. Jahrhundert zum Kopenhagener Hofe, oder doch annähernd so. Er ist als Capell-

meister nur zwei Jahre dort in Thätigkeit gewesen (1722—1724), aber seine Musik hat tiefen Eindruck gemacht, und gewiß nicht nur die eigens für Kopenhagen geschaffene: bei dem regen Verkehr zwischen Hamburg und Dänemark muß die gesammte Kunst des genialsten deutschen Opercomponisten seiner Zeit den nordischen Nachbarn nahe getreten sein. Nicht weniger ist dies hernach mit Emanuel — des Hamburger — Bach's Musik der Fall gewesen; Niels Schiörring, der Herausgeber des dänischen Choralbuchs, an welchem Emanuel Bach mitgearbeitet hat, gehörte zu seinen Schülern. Von Hamburg aus wurde ferner Johann Adolph Scheibe im Jahre 1744 als Capellmeister nach Kopenhagen berufen, wo er bis zu seinem Tode verblieb, wenn auch nicht eben durch seine Compositionen, so doch durch seine musikalische Gelehrsamkeit und umfassende Bildung deutsches Kunstwesen dort in Geltung erhaltend.

Schütz, Weckmann, Keiser, Bach, Scheibe waren Mitteldeutsche gewesen. Nach ihnen beginnt eine Zeit, in welcher vorzugsweise niedersächsische Musiker das Wachsthum der Tonkunst in Dänemark bestimmen, und jetzt werden die ersten Anzeichen sichtbar, daß hier die Musik einen besonderen Charakter annehmen will. Die Erscheinung ist merkwürdig genug, denn sie tritt in Fortsetzung der Rolle auf, welche die Niedersachsen im siebzehnten bis achtzehnten Jahrhundert in der Musik Deutschlands spielten. Aus diesem Stamme, der allgemein als künstlerisch nur gering begabt gilt, waren jene Orgelmeister wie Scheidemann, Schildt, Tunder, Buxtehude, Bruhns, Lübeck, Leyding, Delphin und Adam Strungk hervorgegangen, die die Bewunderung ihres Jahrhunderts genossen. Es ist auch ein Zug innerer Verwandtschaft zwischen Niedersachsen und Dänen unverkennbar, und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich diesen schon aus Buxtehude's tiefsinnigen und phantastischen, schwermüthig träumenden und mächtig aufbrausenden Orgelcompositionen heraushöre: es steckt vom Wesen des Meeres etwas in ihnen. Die Geschichte der modernen dänischen Musik hebt mit 1787 an, dem

Jahre, in welchem Johann Abraham Peter Schulz, aus Lüneburg gebürtig, Capellmeister in Kopenhagen wurde. Die Pflege des nationalen Volksliedes in dichterischer und musikalischer Hinsicht war damals ein allgemeines Zeichen der Zeit. Es ist unnöthig, hier noch einmal darauf hinzuweisen, wie diese neue Bewegung entstanden ist und wie sie in Deutschland an Klopstock und Herder anknüpfte, auf Klopstock's Stellung in Dänemark, auf die führende Rolle, die der niedersächsische Hainbund in ihr spielte. Von dieser Bewegung getragen, hatte Schulz seine „Lieder im Volkston" geschrieben, von denen zwei Theile 1782 erschienen. Der erste beginnt mit dem Liede „An die Natur" des Grafen Leopold Stolberg, der damals Minister in Kopenhagen war; außer ihm haben Bürger, Voß, Claudius und Hölty die meiste Berücksichtigung gefunden. Als Schulz den dritten Theil herausgab, war er schon drei Jahre in seinem dänischen Amte. Seine Lieder erschienen alsbald mit dänischer Uebersetzung; an dem Unternehmen war wiederum Schiörring betheiligt, der sich, durch Schulz angeregt, als Componist volksthümlicher dänischer Lieder selbst mit Glück versuchte. Schulz hat dann auch als Componist dänischer Opern sowie in der Oratorien- und Kirchenmusik eine reiche Thätigkeit in Kopenhagen entfaltet. Eine der bedeutsamsten Anregungen aber gab er 1790 durch seine inhaltreiche kleine Schrift: „Gedanken über den Einfluß der Musik auf die Bildung des Volks, und über deren Einführung in den Schulen der königlich dänischen Staaten."

Ihm gesellte sich in Friedrich Ludwig Aemil Kunzen aus Lübeck eine andere hervorragende Kraft. Schulz, der das gleichgestimmte Talent in ihm erkannte, setzte 1789 die Aufführung von Kunzen's erster Oper in Kopenhagen durch. Die Oper hieß „Holger Danske", doch würde man irren, wenn man als Inhalt der von Jens Baggesen verfaßten Dichtung einen dem dänischen Volksbuche entnommenen Stoff vermuthete. Es ist nichts Anderes als der Stoff von Wieland's „Oberon", nur

daß statt des Hüon von Bordeaux der dänische Held eingesetzt ist. Aber zwei eigenthümliche Züge treten doch hervor: die Lust an nationalen Gestalten und an dem Phantasiespiel mit Naturgeistern. Wirklich ist diese Oper die erste, durch deren Musik ein wenngleich nur erst schwacher Klang der Nordlandsharfe zittert. Es wird recht einleuchtend, wenn man den gleichzeitigen „Oberon" des Wiener's Wranitzky vergleicht. Kunzen lebt wirklich in der Zauberwelt, die dem Süddeutschen nur ein unterhaltender Spaß ist. Er findet ahnungsvollere Töne für das Leben der Elemente, als irgend Jemand seiner Zeit, und Melodien von einem zarten, durchsichtigen Incarnat, das zu den lebenglühenden Gesichtern südlicher Weisen einen starken Gegensatz bildet. An Mozart und die Italiener erinnert in dieser Musik nichts, außer den Dingen, welche damals in allen Opern Gemeingut waren; viel entschiedener macht sich Gluck als Vorbild bemerkbar. Aber auch jene von Schulz gefundene volksthümliche norddeutsche Liedweise klingt an, in einigen Instrumentalsätzen der Volkstanz, und mit dem Liede vom Ritter Oller tritt zum ersten Male die nordische Ballade in einer congenial erfundenen Weise in die Opernmusik ein. In dem großen Erfolge, den „Holger Danske" hatte, offenbarte sich denn auch, daß das dänische Volk sich von dieser Musik innerlich getroffen fühlte. Kunzen verließ Dänemark wieder, kehrte aber 1795 als Nachfolger von Schulz dahin zurück, nachdem er sich inzwischen in Deutschland mit Mozart's Musik vertraut gemacht hatte. Er hat dann noch eine große Anzahl dänischer Opern geschrieben. 1817, im Geburtsjahre Niels W. Gade's, ist er gestorben.

Seine Erbschaft traten Friedrich Kuhlau aus Uelzen und C. E. F. Weyse aus Altona an. Kuhlau hatte die glänzenderen Erfolge: im Jahre 1811 erschien der Fünfundzwanzigjährige zuerst in der Oeffentlichkeit Kopenhagens; nach drei Jahren gewann er sich die dauernde Gunst der Dänen durch seine Erstlingsoper „Die Räuberburg". Wenn in neuerer Zeit von

dänischer Seite angedeutet worden ist, die Eigenart der romantischen Oper sei in Dänemark eher zur Erscheinung gekommen, als in Deutschland, so kann das freilich nicht schlechthin zugestanden werden, aber etwas Wahres ist daran. Was Kuhlau betrifft, so war er ein äußerst geschickter Musicus, aber als Componist nur Anempfinder, nicht Selbstschöpfer. In der „Räuberburg" lehnt er sich an Cherubini an, was damals fast alle deutschen Operncomponisten thaten. „Lodoiska" ist das Hauptvorbild, schon die vielfachen Aehnlichkeiten des Gegenstandes mußten dies bewirken; am Anfange des dritten Actes findet sich eine Studie nach dem „Wasserträger", zu dem canonischen Terzett hat „Faniska" das Muster geliefert. Anklänge an Mozart und Andere treten mehr nur in Einzelheiten hervor. Nun wurzeln zwar auch die deutschen Romantiker vielfältig in Cherubini's Musik, aber sie stellen Werke mit einheitlichem musikalischem Gepräge hin. Was an der „Räuberburg" neu war und auch jetzt noch seinen Reiz nicht ganz verloren hat, ist durch Anregung der Dichtung entstanden. Thatsächlich ist es auch Oehlenschläger gewesen, der das dramatische Talent Kuhlau's entdeckt, gelockt und eigens für ihn die „Räuberburg" verfaßt hat. Daß er unter einem starken Eindrucke von Schiller's „Räubern" gearbeitet haben muß, sieht ein Jeder. Aber der revolutionäre Grundzug des deutschen Werks ist bis auf die Spur getilgt, eine gegenwartvergessene Romantik hat sich an seine Stelle gesetzt: Rosen der Provence sollen duften, Troubadourweisen erklingen; grüne Wälder, aus denen finstere Felsenschlösser aufragen, bilden die Scenerie. Kuhlau hat nach dem Maß seiner Begabung den Anforderungen des Dichters gerecht zu werden gesucht. Einiges, wie die Eingangsscenen: Aimar's Verirrtsein, Camillo's wehmüthige Hornmelodie aus Waldesdunkel, ihr Aufstieg zu der verhängnißvollen Burg im Abendroth, auch die Romanze der Ritterfräulein im Burggarten, strömt einen stärkeren Duft der Romantik aus, als ihn deutsche Opern bisher zu empfinden gaben. Aber diesen Duft verbreitet

im Grunde nicht die Musik, sondern das Gedicht. Man denke sich einen Weber über dieser Dichtung, und was wir dann erlebt hätten! Wenn aber die Dänen sich bisher größtentheils von deutscher Musik genährt hatten, nach einer Richtung hin gewannen sie uns schon jetzt einen unschätzbaren Vorsprung ab. In Dichtung und Musik gingen ihre besten Kräfte Hand in Hand. Bei uns herrschte zwischen beiden ein Zwiespalt, der auch in der Folgezeit niemals ganz geschlichtet ist, so große Opfer auf beiden Seiten gebracht wurden. Mit welchen Operntexten mußten sich unsere edelsten Geister behelfen; wie hoch erkennen wir es schon an, wenn ihre Vorlagen nur erträglich waren! Die deutschen Dichter hielten sich entweder zu vornehm, für Musik zu schreiben, oder verstanden von dieser Kunst zu wenig. Bei uns ist die romantische Oper ohne wesentliche Mitwirkung der gleichzeitigen Poesie entstanden. Die dänischen Dichter haben jene Selbstgenügsamkeit ihrer deutschen Kunstgenossen nie gekannt; freilich hatten sie es auch leichter, ihre Musiker mit sich zu ziehen, denn deren Gepäck wog damals nicht eben schwer. Aber die Einheitlichkeit des Kunstlebens ist es nun doch, was jetzt als auszeichnendes Merkmal gegenüber Deutschland hervortritt, und in diesem harmonischen Zusammenklang nimmt die Musik den nordisch-nationalen Charakter an.

Es ist wichtig, sich zu erinnern, daß mit Kuhlau's erstem Auftreten die ersten umfassenden Sammlungen skandinavischer Volkslieder zusammenfallen. Abrahamson, Nyerup und Rahbeck gaben in Kopenhagen von 1812—1814 in fünf Bänden Udvalgte danske Viser fra Middelalderen heraus, denen 1821 zwei Bände Danske Viser, von Nyerup und Rasmussen gesammelt, folgten. Geijer's und Afzelius' berühmtes Sammelwerk Svenska Folkvisor erschien von 1814—1816 in drei Bänden in Stockholm. Daß Kuhlau aus diesem unerschöpflichen Quickborn seine Kunst verjüngt hätte, kann man wahrheitsgemäß nicht behaupten; ich gestehe, daß ich von einem nordischen Zuge in seinen Melodien auch nicht die Andeutung

entdecken kann. Auch nicht in „Lulu", seinem reichsten und reifsten Werke, das ihm C. F. Güntelberg nach dem Märchen aus Wieland's Dschinnistan dichtete, eine ins Nordische übersetzte „Zauberflöte". Ueberall hat Kuhlau die Intentionen der Dichtung ausgeführt, angemessen, äußerst gewandt, oft in wirklich reizvoller Art; aber sein Verhältniß zur Sache bleibt doch ein äußerliches, eine Verdolmetschung, keine Wiedergeburt. Daß der romantische Ton von Anfang bis zu Ende viel stärker durchklingt, als in der zehn Jahre älteren „Räuberburg", erklärt sich leicht. Inzwischen war Spohr mit „Faust" und „Zemire", und war Weber mit dem „Freischütz" und der „Preciosa" aufgetreten. Kuhlau, wenn ihm auch im „Freischütz" Manches nicht behagte, ging doch mit seiner Zeit. Und diese Anschmiegsamkeit machte ihn endlich auch auf dem Gebiete des Volksliedes noch zu einem verdienstlichen Vermittler und Förderer. Er schrieb 1828 zu J. L. Heiberg's Schauspiel „Erlenhügel" Ouverture und Gesänge und benutzte dazu fast ausschließlich Nationalmelodien. Hier hat er sich an eine Aufgabe gemacht, für welche sein anempfindendes Talent wie geschaffen war, und sie in vollendeter Weise gelöst. Die Wirkung, welche dieses Werk, das bis heute zu den beliebtesten gehört, auf das dänische Volk ausgeübt hat, wird nicht leicht überschätzt werden können, und Kuhlau mit dem „Erlenhügel" gewiß noch lange unter den Dänen fortleben.

Weyse, Kuhlau's um zwölf Jahre älterer Freund, entbehrt der bestechenden Eigenschaften, die Jenen auszeichneten. Ich möchte indessen vermuthen, daß er tiefer und nachhaltiger gewirkt hat. Getragen von der Woge nationaler Dichtung wurde auch er; Oehlenschläger und Boye haben ihm lebendige und stimmungsvolle Opernbücher gegeben, zahlreiche Lieder der besten dänischen Dichter hat er mit Musik versehen. Im Vergleich zu Kuhlau hat er etwas Altmodiges, aber die größere Ursprünglichkeit ist bei ihm. Moscheles meinte, allein durch seine Clavierstücke Op. 8 habe sich Weyse einen Platz unter den ersten

lebenden Claviercomponisten gesichert; Schumann, der noch im Jahre 1836 nur dies eine Werk von ihm kannte, bewunderte den Phantasiereichthum und die markige Gestaltung dieses „Originalgeistes, wie wir nicht viele aufzeigen können“, und möchte Männer wie ihn „am liebsten jenen einsamen Leuchtthürmen vergleichen, die über das Ufer der Welt hinausragen.“ Ueber den Claviercomponisten Kuhlau ist wohl niemals ein solches Urtheil vernommen worden. In Weyse's Gesängen begegnen uns, schärfer ausgeprägt, gewisse Züge, die schon im „Holger Danske“ auffallen: eine zarte, knospenhafte Empfindung, um die aber eine ganz eigene Helle und Klarheit schwebt, wie in Oehlenschläger's Vaarsang (Frühlingslied): „Endelig revned de hængende Skyer“ und wiederum ein düsterer, alterthümlicher Balladenton, wie im Gesang Abelone's „Det blanke Sværd paa Væggen hang“ aus der Oper Sovedrikken (Der Schlaftrunk), in Goethe's „Erlkönig“ und in Oehlenschläger's Uebertragung des „Königs in Thule“. Den Elfengesängen in seiner Oper „Floribella“ liegt ein tieferes Gefühl für das Charakteristische zu Grunde, als es Kuhlau besaß. Der ernste Sinn des Mannes offenbart sich auch in seiner Pflege der Chor- und Kirchenmusik. Mit der Sammlung von zweimal fünfzig „Alten Heldenliedern“ (Gamle Kæmpevise-Melodier), welche er mit Clavierbegleitung versah und am Ende seines Lebens herausgab, hat er seinem Volke ein edles Geschenk hinterlassen. Mir ist nicht bekannt, daß Gade mit Kuhlau in Berührung gekommen ist; es hätte dies nur in seiner frühen Jugend geschehen können, da Kuhlau schon 1832 starb. Wohl aber bestanden Beziehungen zwischen ihm und Weyse, und dies kann man nur natürlich finden, denn der alte Meister war wohl geeignet, die Flamme nationalen Kunstgefühls in dem Jüngling zu nähren.

In der skandinavischen Welt fand die deutsche romantische Oper ein Verständniß, dessen Innigkeit und Tiefe unserm eigenen kaum nachsteht, und einzelnen Werken gegenüber sich sogar dauerhafter gezeigt hat, als bei uns selbst. Der phantastische

Zug, welcher bald aus fernen Ländern und Völkern sich die Stoffe holt, bald in der geheimnißvollen Sagenwelt des germanischen Volkslebens Einkehr hält, der Drang, fremdländischer bisher übermächtiger Musik die nationale Weise entgegenzusetzen, die Schätzung des Volksliedes als des gedrängtesten Ausdrucks derselben, die Sehnsucht, das germanische Naturgefühl in einer vollgenügenden musikalischen Sprache zu ersättigen — aus all diesem hatte ja unsere romantische Oper ihre wesentlichen Merkmale gewonnen. Den stammverwandten Skandinaviern klangen bei ihren Tönen tiefinnere Saiten des Gemüthes mit, und das Gefühl für die nationale Eigenart, das wir erst wieder in uns großziehen mußten, hatten sie sich immer gewahrt gehabt. Kein Wunder, daß in Dänemark Weber's Opern wie Blitze zündeten und ihren Inhalt durch alle Adern des Volkslebens ergossen bis in seine untersten Schichten hinein. Ein bedeutsames Beispiel: die Zigeunermusik in der achten Scene des zweiten Actes der „Preciosa' ist auf Langeland und in Jütland ein allgemein beliebter Bauerntanz geworden, und selbst der vortreffliche Berggreen scheint sich seines Ursprungs nicht mehr erinnert zu haben, als er ihn in die große Sammlung seiner dänischen Volkslieder und Volkstänze aufnahm (Nr. 270). Kaum weniger stark schlug Marschner durch, als er 1836 den „Hans Heiling" in Kopenhagen selbst zur Aufführung brachte; die dänischen Studenten feierten ihn mit einem von Oehlenschläger verfaßten Gedichte, und nicht lange hernach wurden Verhandlungen angeknüpft, ihn als Capellmeister zu gewinnen, die, wenn sie Erfolg gehabt hätten, ihn vielleicht zu einem neuen Aufschwung als Componist gekräftigt haben würden. „Hans Heiling" gehört — und hierin beschämen uns die Dänen — bis heute zu ihren beliebtesten Opern. Aber auch das „Schloß am Aetna" und den „Templer und die Jüdin" haben sie sich angeeignet. Mit geringerer Kraft hat Spohr gewirkt und, wie mir scheint, mehr als Instrumentalcomponist; als solcher hat er freilich leicht erkennbare Spuren bei den dänischen Componisten zurückgelassen, und hierzu mag die

verwandte Stimmung niedersächsischen Wesens wieder das Ihrige beigetragen haben.

Aber auch nach dem Eintritt dieses neuen starken Stromes deutscher Musik in das Culturleben der Dänen wurde die Einheitlichkeit desselben nicht gesprengt. Der Nationalgeist war mächtig genug, die fremden Elemente aufzusaugen. Ein neuer Punkt wird nunmehr klar, in dem sie sich uns überlegen zeigen. Die Pflege des Volksthümlich-Eigenartigen ist bei uns mit mehr oder weniger Bewußtheit von den größten neueren Componisten unternommen worden; das Gelingen verdanken sie der Kraft ihres Genies. Aber auf ein sicherstes Hülfsmittel, zum Ziele zu kommen, mußten sie fast ganz verzichten: der Quell des Volksliedes floß für sie spärlich. Wohl besaßen einst die Deutschen einen überreichen Schatz von Volksgesängen, und die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts zeigt, wie er der höheren Kunst zu Gute gekommen ist. Aber die Verbindung mit jenen Zeiten hatte der dreißigjährige Krieg zerschnitten. Nach ihm verstummt der weltliche Volksgesang auf hundert Jahre fast gänzlich; nur das kirchliche Volkslied blüht bescheiden noch eine Weile fort, wie es denn auch die evangelische Kirche war, in deren Schutze ältere Gesänge sich erhielten. Von den weltlichen Liedern aber, die heute im Munde des Volkes leben, sind auch die ältesten kaum viel über hundert Jahre alt. Wie so vieles Andere, mußten wir uns auch das Volkslied neu schaffen. Die Skandinavier haben einen solchen Zustand nicht gekannt. Sie haben im dreißigjährigen Kriege erfolgreich geholfen, unsere Cultur zu zertreten, aber ihnen selbst ist eine Krisis, die bis an den Rand der Vernichtung führte, erspart worden. Eine Liederfülle von unvergleichlicher Schönheit und Eigenthümlichkeit ist ihnen aus alten Zeiten lebendig geblieben. Seit sie sich des Werthes desselben wieder voll bewußt geworden sind, was am Anfange unseres Jahrhunderts geschah, war es unmöglich, daß diese Gesänge auf den Musiksinn der Allgemeinheit und auf die Erfindungskraft ihrer Componisten für die Dauer ohne Einfluß

blieben. In ihnen besaßen sie eine Wünschelruthe, welche sie auf den Schatz der in ihrem Volke verborgen ruhenden Kunstkraft hinwies; sie brauchten sie nur verständnißvoll zu handhaben, um den Schatz zu heben.

Wenn ich recht beobachtet habe, macht sich heute bei uns eine Anschauung geltend, als ob Gade ein musikalisch ausnahmsweise veranlagter Däne gewesen sei, der sich nach deutschen gleichzeitigen Mustern gebildet, und was er von diesen gelernt, seinen Landsleuten mundgerecht gemacht habe. Ich glaubte deshalb, die geschichtlichen Hauptsachen hier kurz andeuten zu dürfen, weil aus ihnen von selbst hervorgeht, daß die Lage der Dinge eine andere ist. Nicht um eine simple Danisirung deutscher Musik handelt es sich, sondern um eine von langer Hand her vorbereitete Mischung, zu welcher das dänische Volk seinen wahrlich nicht werthlosen Theil beigetragen hat. Gade's Musik erwuchs aus einem Boden, der durch zahllose Keime altadelig deutscher Kunst befruchtet, aber in einer Luft, die durch den Sonnenschein nationaler Poesie erwärmt und mit den Klängen heimathlicher Urweisen gesättigt war. Daß unter solchen Bedingungen etwas ganz Neues entstehen kann, wird Niemand leugnen, der ähnliche Vorgänge in der Kunstgeschichte zu beobachten im Stande war. Dies Neue bricht auch bei den Dänen nicht mit überraschender Plötzlichkeit hervor, es kündigt sich für den, der aufmerksam lauscht, schon lange vorher an. Merkwürdig ist, daß der Entwicklungslauf sich Generationen hindurch auf Paare von Künstlern stützt. Wie Schulz und Kunzen, wie Weyse und Kuhlau zusammengehören, so J. P. E. Hartmann und Gade.

Der verehrungswürdige Nestor der dänischen Musiker — das ist der 1805 geborene Hartmann längst — führt seinen Stammbaum zwar auch auf deutsche Ahnen zurück. Aber die Familie ist schon im vorigen Jahrhundert aus Schlesien eingewandert. Berggreen hat in seinen „Dänischen Volksliedern“ dem Begründer der dänischen Linie ein kleines sinniges Denkmal

gesetzt: hinter „Liden Gunver“ von Joh. Ewald (Nr. 17), einem Liede, das mit Schiörring's Melodie in den Volksmund übergegangen ist, findet sich die Bemerkung: „harmonisirt nach Joh. Hartmann, geb. 1726, gest. 1793.“ Eine ähnliche Bemerkung findet sich in der Sammlung nur noch einmal: bei Tordenskjolds Vise (Nr. 61) liest man am Ende der Begleitung „Niels W. Gade.“ So erscheinen die beiden durch die Kunst und durch ein Familienband verknüpften Namen auch in diesem monumentalen Werke dänischer Volksmusik vereinigt. Hartmann's Werke sind in Deutschland wenig bekannt, und die Frage wäre hier wohl aufzuwerfen, ob wir nicht die Pflicht hätten, etwas schärfere Ausschau zu halten nach dem, was jenseits des baltischen Meeres vorgeht, anstatt selbstgenügsam uns höchstens das gefallen zu lassen, was man uns von dort ins Land trägt. In Dänemark steht J. P. E. Hartmann in hohem und, wie mir scheint, wohlverdientem Ansehen; er wird in manchem Belang kaum viel geringer geschätzt als Gade. Die stärkere musikalische Naturkraft wohnt wohl sicherlich dem Letzteren bei, aber sie ergänzen sich merkwürdig genau, indem Hartmann besonders in solchen Gattungen hervorragt, die sein Schwiegersohn unangerührt gelassen hat oder in denen er weniger erfolgreich war: in der Oper und der Claviercomposition.

Man muß also, wenn man Gade's Eigenthümlichkeit gerecht werden will, hauptsächlich zwei Dinge ins Auge fassen: den poetischen Bannkreis, in welchem seine Phantasie lebt, und seine am skandinavischen Volkslied genährte Melodik. Nicht aber darf man, wie es bei uns so viel geschieht, von seinem — vorhandenen oder eingebildeten — Verhältniß zu Mendelssohn ausgehen. Natürlich hat er in Leipzig unter dessen persönlichem Zauber gestanden, was sich an manchen formellen Aehnlichkeiten und Anklängen seiner dort geschaffenen Compositionen zeigt, und hat sich auch vorher schon dem Eindruck nicht widersetzt, den Werke wie die Ouverturen „Sommernachtstraum“, „Hebriden“, „Melusine“ auf einen nordischen Tonsetzer machen mußten.

Aber so neu diese Werke mit Recht erscheinen konnten, man darf doch nicht vergessen, daß Gade die Hauptanregungen, die sie ihm etwa gewährten, aus anderer und unvermittelterer Quelle beziehen konnte. Mendelssohn wurzelt mit einem wichtigen Theile seines Wesens in Weber; gedenken wir daran, daß selbst für die poetisirende Concertouverture schon ein Vorbild in der Ouverture zum „Beherrscher der Geister" dastand. Außerdem aber besaß er einen an unseren Classikern erzogenen Formsinn und in der genialen Verbindung von romantischer Phantasiefülle und classischer Zucht beruht seine Größe als Instrumentalcomponist. Gade ist niemals formlos, davor bewahrt ihn seine grundmusikalische Natur. Es soll auch nicht geleugnet werden, daß gewisse Eigenthümlichkeiten Mendelssohn's, die z. B. in der Verkettung der Perioden hervortreten, schon in seinen früheren Werken bemerkbar sind. Aber im Grunde ist seine Formbildung in den maßgebenden Compositionen eine ganz andere, und vollends verschieden sind in diesen seine Tongedanken.

Gade's erstes veröffentliches Werk ist die Ouverture „Nachklänge von Ossian"; sie wurde 1841 unter Spohr's Mitwirkung mit einem Preise des Kopenhagener Musikvereins gekrönt. Nach einem mir vorliegenden Briefe des Componisten ist sie schon 1840 geschrieben, und es verlohnt sich wohl, das kunstgeschichtliche Datum hier festzustellen. Mit dreiundzwanzig Jahren ist er als eine fertige Persönlichkeit innerhalb der erstaunten Kunstwelt aufgegangen. Von seinen früheren Compositionen hat er nichts bekannt werden lassen; Schumann erzählt nach eigenen Aeußerungen, „es wären zum Theil Ausbrüche einer fürchterlichen Phantasie gewesen". Wären sie uns zugänglich, so würde sich sicherlich herausstellen, daß diese „Ausbrüche" zumeist aus einem Ueberschuß poetischer Einbildungskraft entstanden. Ein solcher lag im Wesen seines Volks und seiner Zeit. „Ihn erzogen die Dichter seines Vaterlandes", sagt Schumann; „er kennt und liebt sie alle; die alten Märchen und Sagen begleiteten ihn auf seinen Knabenwanderungen, und von Englands Küste

ragte Ossian's Riesenharfe herüber". Diese Worte treffen ins Schwarze, und noch in ganz anderer Weise, als es etwa auf Schumann selbst paßte, wurde Gade von den Dichtern seines Vaterlandes erzogen; wer meinen Ausführungen bis hierher gefolgt ist, weiß, wie er den Satz zu verstehen hat. Der Titel seines ersten Werkes verräth, daß Gestalten und Scenen aus gälischer Vorzeit seine Phantasie in Besitz genommen hatten, denen er ohne Mitwirkung des Gesanges musikalische Form zu geben suchte. Nicht, daß er dies überhaupt unternahm, sondern wie er es ausführte, ist nun das Bezeichnende.

Unsere classischen Instrumentalformen — kurz gesagt also, Ouverture und Sinfonie, denn in Sonaten, Quartetten und dergleichen wird der Bau der Sinfonie nur durch andere Organe dargestellt — beruhen auf der harmonisch-modulatorisch geregelten Entwicklung gewisser Hauptgedanken, die unter einander in einem sich gegensätzlich ergänzenden Verhältniß stehen. Hierdurch ist der Charakter jener Gedanken bedingt. Sie dürfen nicht so geartet sein, daß sie die Idee des Componisten auf einmal vollständig aussprechen, sondern man muß ihnen anhören, daß ihr Gehalt nur durch die Mittel musikalischer Fortspinnung und überhaupt im Verlaufe eines größeren Ganzen voll zur Erscheinung gebracht wird. Gesangsmelodien werden daher, wenn es nicht eben die Herstellung eines vorübergehenden starken Gegensatzes gilt, nur ausnahmsweise zu gebrauchen sein, am wenigsten liedartige, denn in ihrem Wesen liegt es, eine Empfindung in eine knappe Form abschließend zusammenzufassen. Sind die geeigneten Gedanken gefunden, so ist eine zweite Forderung die lückenlose, niet- und nagelfeste Verknüpfung der einzelnen aus ihnen gewonnenen Tongruppen vermöge rein musikalischer Mittel. Die Werke unserer großen Instrumentalmeister bieten die Belege zu dieser Theorie haufenweise, und keiner schlagendere als Beethoven. Auch Mendelssohn sucht ihr nachzuleben. Mit Gade verhält es sich anders. Natürlich will er Einheiten schaffen, sucht aber sein Ziel mehr durch eine sehr starke poetische Grund-

stimmung zu erreichen. Er erfindet Gedanken von ausgedrücktestem Charakter, aber diese sind in sich fertig, lassen ohne Verflüchtigung ihres Gehalts keine Entwickelung zu, oder bedürfen wenigstens deren nicht. Eben ihrer innerlichen Geschlossenheit wegen rufen sie nun die Vorstellung von Gesangs- oder Tanzmelodien hervor, wo aber Gesang ist, da ist Poesie, und wo Tanz, da bewegen sich Menschengestalten. Die poetischen Vorstellungen, welche Mendelssohn's Musik erregt, sind viel elementarerer Art, weil er sich strenger an die rein musikalischen Gesetze bindet. Sollte nach einem Vorbilde für Gade gesucht werden, so müßte es viel mehr Weber sein. Wäre es möglich, sich die seinen Ouverturen nachfolgenden Opern fortzudenken, so würde man von jenen einen ganz ähnlichen Eindruck empfangen, wie ihn z. B. die „Nachklänge von Ossian" oder die Ouverture „Im Hochland" hinterlassen, ähnlich, meine ich, in der bilder-erzeugenden Kraft; denn auch bei Weber treten melodische Gestalten, die schärfsten Charakter mit erschöpfendem Ausdruck vereinigen, zu einer Reihe zusammen. Bei Weber wie bei Gade stehen die sogenannten Durchführungsabschnitte meist an musikalischem Werthe zurück, weil die Gedanken eine Durchführung verwehren oder entbehrlich machen. Dagegen macht Weber, der Dramatiker, die Gegensätze schärfer; der eine treibt den anderen hervor; dadurch wird die Bewegung des Ganzen feuriger, denn Kampf ist Leben; dadurch wird auch der Hörer über kleine Unebenheiten der Zusammenfügungen unmerklicher hinweggerissen. Gade ist der Gefahr der Zerbröckelung später dadurch begegnet, daß er sich der Gestaltungsweise Beethoven's so weit annäherte, als es seine Natur zuließ.

Wenn ich oben sagte, daß die skandinavischen Volksmelodien die Erfindungskraft der Componisten nothwendig hätten beeinflussen müssen, so ist es natürlich nicht so zu verstehen, als ob diese sich getrieben gefühlt hätten, sie nachzubilden, wie man Muster nachzeichnet. Auf solchem Wege setzen sich Kunstentwickelungen nicht fort. Weber schrieb volksthümlich fast ohne vor-

bildliche Volksmelodien, weil er die Gabe besaß, die Form jener Weisen vorauszufühlen, die dem Volke als adäquater Ausdruck seiner Empfindung im Liede erscheinen mußte. Der Künstler soll die Seele seines Volkes kennen, wenn er will, daß es ihn versteht. Aber ihm dies Verständniß zu erschließen, dazu ist freilich das Vorhandensein einer Volksmusik das sicherste Mittel. Die Melodien der Skandinavier sind von besonders fremdartigem Reize, tief, schwermüthig, sehnsuchtsvoll, aber ohne die dem neueren deutschen Volksliede manchmal eigene Empfindsamkeit, auch wohl derb-lustig, aber selbst so durch ein gewisses schweres Wesen von der leichten Fröhlichkeit südlicher Völker gründlich unterschieden. Die Moll-Melodien sind im Uebergewicht, indessen ist die Eintheilung nach unseren zwei Tonarten nicht durchaus zulässig, da manche in keine derselben passen würde. Das Gefühl für die Entfaltung von Harmonien aus einem Grundklange heraus und für die daraus fließenden Gesetze auch hinsichtlich der melodischen Fortschreitungen hat sich erst in den letzten Jahrhunderten voll entwickelt, über welche die schönsten der Melodien sicherlich weit zurückreichen. Daraus erklärt sich auch eine fremdartige Verwendung oder Umgehung der sogenannten Leitetöne, erklären sich sprungweise Tonfortschreitungen, namentlich nach abwärts, welche den hinzuzudenkenden Harmonien zu widerstreiten scheinen, oder umgekehrt sprungweise Bewegungen durch die Töne eines Accordes, die durch eine harmoniefremde Tonstufe unterbrochen werden, und ein Aufbau der Melodie, den wir uns nur durch Verschiebung der harmonischen Grundsäulen erklären könnten. Während sich sonst Volksmelodien gern in einem mäßigen Tonumfange bewegen, schwingen sich die skandinavischen oft in weitem Bogen auf und nieder, besonders macht das schnelle Aufstreben gleich am Anfange, welches manchen der schönsten Melodien eigen ist, den ergreifenden Eindruck gewaltiger Sehnsucht. Die schwedischen Lieder vom Nökken und „Vermelands pris“, die auch bei uns ziemlich bekannt geworden sind, haben solche Melodien. Auch gewisse

häufig wiederkehrende Schlußfälle, und eine Gliederung, die durch das beliebte Abwechseln zwischen Vorsänger und Chor bedingt ist, dienen zur Feststellung des Charakters. Vergleicht man nun mit ihnen Gade's Melodien, so findet man leicht übereinstimmende Züge. Auch stärkere Anklänge an ganz bestimmte Melodien kommen vor, so treffen die Hauptmelodie der Ossian-Ouverture und das Lied vom Ritter Ramund (Berggreen I, 89) in ihren Anfängen fast ganz überein. Aber schwerlich ist dies dem Componisten zum Bewußtsein gekommen; er hatte jene Melodienwelt ganz in sich aufgenommen, und was er selbst schuf, trug die Spuren ihres Wesens. Im Allgemeinen läßt sich wohl beobachten, daß ihm die düstere Mächtigkeit nordischen Sanges weniger gemäß war, als jene ernste Lieblichkeit der Weisen, welche zu der Natur seiner dänischen Heimath paßt. Jenen hat er mehr nur in seinen frühen Werken angestimmt, dieser ist er sein Leben lang treu geblieben. Eine besondere Art dänischer Melodie, die schon in der Musik zu „Holger Danske" zu treiben anfängt, in Weyse's Gesängen und manchen jedenfalls neueren Volksliedern als Knospe erscheint, ist bei Gade aufgeblüht. Etwas Zartes, Duftiges und doch Frisches; bethaute Rosen möchte man diese jungfräulich schlanken Melodien nennen. Ich bezeichne die Art als dänisch, denn unter den gleichzeitigen schwedischen Melodien, auch den schönsten Liedern von Lindblad, habe ich sie nicht gefunden. Jeder Kenner Gade'scher Musik wird ihren Zauber an sich erfahren haben; gleich in seinem ersten Werke, der Ossian-Ouverture, ist die zweite Hauptmelodie von dieser Art; Niemand vergißt sie wieder, der sie einmal in sich aufgenommen hat. Im dritten Satze der ersten Sinfonie, im Mittelsatze der ersten Violinsonate, im zweiten Satze des E-moll-Quintetts begegnet man ähnlichen Gestalten und noch sehr oft sonst.

Gade ist geborener Orchester-Componist. Unter seinen zwanzig ersten Werken sind vier Sinfonien und drei Ouverturen. Mendelssohn war bis zum sechsundfünfzigsten Werke gelangt,

als er seine zweite, Schumann bis zum achtunddreißigsten, als er seine erste Sinfonie veröffentlichte. Nächst der Ossian-Ouverture ist es zumeist die erste Sinfonie gewesen, welche die Augen der Welt auf Gade lenkte, und Mendelssohn's begeisterte Theilnahme für sie zog ihn in den Kreis der Leipziger Künstler. In dieser und der unmittelbar nach ihr geschriebenen zweiten Sinfonie, und in den beiden Ouverturen „Ossian" und „Im Hochland" tritt die oben beschriebene Art seiner Formgebung am sichtbarsten zu Tage. Den ersten Satz der ersten Sinfonie dürfte man bei strengen Ansprüchen kaum einen solchen nennen; er ist vielmehr ein musikalisches Gemälde in sinfonischem Rahmen, und es zeugt für die Genialität der Erfindung und die Kraft der poetischen Stimmung, daß die Hörer damals wie heute darüber hinweg kamen. Ich weiß nicht, ob man es schon bemerkt hat, daß der Hauptgedanke, der eigentlich nur ein rhythmisches Gebilde ist, seine Wurzel in dem Kampfchor aus dem dritten Act von Weber's „Euryanthe" (Nr. 24) zu haben scheint. Dort aber blitzen die Schwerter glänzender französischer Ritter, hier stürmen Nordlands-Recken unter Heerhörnerschall und Schildgekrach gegeneinander. Wie in beabsichtigtem Gegensatz führt die zweite Sinfonie vorwiegend heitere Bilder vorüber, der Charakter des nordischen Volkstanzes beherrscht sie, sie ist in dieser Eigenschaft eine völlig neue Erscheinung in der Welt der Sinfonien. Wogen von Poesie schlagen uns aus den beiden Ouverturen entgegen. Im „Ossian" Bardengesang und Harfenklang, ein Einzelner anstimmend, antwortend ein mächtiger Chor, darüberher Kampfgetümmel, und dann die süße Stimme Colma's, „da sie auf dem Hügel allein saß". Die „Hochland"-Ouverture ist ein Stück voll wunderbarer Morgenfrische und von einem hinreißenden Schwung, wie er seit Weber keinem Componisten mehr geglückt ist.

Der Leipziger Einfluß macht sich am stärksten in der dritten Sinfonie geltend, im fördernden Sinn und auch im nachtheiligen. Im ersten Satze, der für das ganze Werk jedesmal den Charakter

feststellt, ist Gade den classischen Vorbildern am nächsten gekommen, ohne von der Grundeigenthümlichkeit seines Wesens ein Erhebliches zu opfern, welche im dritten Satze in ihrem berückendsten unvergleichlichen Reize erscheint. Aber im zweiten zeigt die fein und geistreich gesponnene Melodie eine gewisse Blässe und im letzten begegnen auffälligere Anklänge an Mendelssohn. Es ist offenbar, daß seine Entwicklung hier eine Krisis durchzumachen hatte. Wie er sie überstand, lehrt die vierte Sinfonie: in ihr ist der Componist ganz wieder er selbst geworden und hat zugleich die Vortheile einer musikalisch geschlosseneren Form zu benutzen gelernt. Ungeschädigt fügte sich seine Natur ihr nur dann, wenn ihr Ausmaß kein zu weites war. Die Kürze der Sätze, durch welche diese Sinfonie auffällt, kehrt auch in der wenn schon nicht ganz gleichwerthigen sechsten wieder. Sie trägt viel dazu bei, den Werken einen zierlichen und schmucken Charakter zu geben. Aber in diesem Charakter offenbart sich eben ein Grundzug des Gade'schen Wesens, der im Verlauf seines Lebens immer herrschender wird; den düsteren Nordlandston seiner Jugend hat er später nur noch einmal wieder angeschlagen, in seiner schönen achten und letzten Sinfonie, und hier den Trotz mehr zur Schwermuth hinübergestimmt. Auch der Ernst erscheint bei ihm mit der Miene milder Schönheit, wahrhaft groß und hoheitsvoll in der Ouverture, die er „Michel Angelo" benannt hat; eine andere, für welche Hamlet den poetischen Hintergrund bildet, läßt sich weniger auf den grüblerischen Sinn des Dänenprinzen ein, als auf die schaurige Majestät der Erscheinung des mahnenden Geistes und die holde Gestalt der Ophelia.

Wie viel zur Erzielung einer poetischen Stimmung die Klangfarbe beiträgt, ist bekannt. Gade ist eine klangselige Natur. Er versteht schon in seinen frühesten Werken coloristische Wirkungen mit erstaunlicher Meisterschaft hervorzubringen. Wohl ist er hierfür bei unseren Romantikern in die Schule gegangen, aber eigene geniale Begabung hat ihre Anregungen fruchtbar

werden lassen. Anfänglich hat seine Instrumentation manchmal etwas Dröhnendes, als hörte man das wuchtige Stapfen nordischer Kämpen. Aber bald lernt er Maß halten und eine zauberische Farbenpracht gleichmäßig über seine Gestalten ausbreiten. Sein Colorit hat etwas Gedämpftes; er ist Meister des Helldunkels und zart in einander verfließender Farbentöne. Daß sich auch hierin ein localer Charakter ausprägt, wird handgreiflich, wenn man sich einmal das Vergnügen macht, die „Ossian"-Ouverture etwa mit Rossini's Ouverture zu „Wilhelm Tell" zu vergleichen: hier überall grell nebeneinander aufgetragene Grundfarben und das durchdringendste südliche Licht über das Ganze gegossen, dort die verschleiernde Dämmerung der Mittsommernacht. Oft findet man bei Gade Stellen, an denen es zuerst laut und lebhaft hergeht, aber ehe man es vermuthet, ist Alles in ein leises Tönen zurückgesunken; die Bewegungen werden undeutlich und seltsam verzogen, Schatten scheinen sich zu spreiten, und Nebel Meer und Land zu überziehen — Stellen, die nur bei ihm und nach ihm bei der jungnordischen Schule vorkommen. Es ist erstaunlich, wie ihm hier die Instrumente ihre innersten Geheimnisse verrathen zu haben scheinen. Ganz neu ist oft seine Verwendung des Hornklanges, namentlich in den tieferen Tongebieten. Am Ausgange des zweiten Satzes der vierten Sinfonie ist eine Stelle, die vermöge dieses Mittels eine Stimmung ausströmt, wie purpurne Abendwolken über der verdunkelnden See.

Nächst der Orchestercomposition ruht Gade's Stärke in der Kammermusik, und hier darf man wieder sondern zwischen Werken, welche dem Clavier bestimmt sind oder es doch zur Mitwirkung heranziehen, und solchen, die nur durch Saiteninstrumente dargestellt werden sollen. Gade's Clavierstil ist äußerst wohlklingend und nach den besten Mustern seiner Zeit gebildet; er war auch selbst ein sattelfester Spieler des Claviers und der Orgel. Ein starker innerer Zug zu diesem Instrumente lebte wohl nicht in ihm, viel sympathischer und vertrauter war ihm die

Geige, und so sind auch seine Werke für Streichinstrumente offenbar mit größerer Hingabe geschrieben. Aber seine klangdurstige Natur verlangte nach übergewöhnlich reichen Mitteln: acht, sechs, fünf Instrumenten; bei der classischen Zusammenstellung des Quartetts ist er erst in späten Jahren angelangt. So sah er sich leichter im Stande, von den geliebten Orchesterwirkungen Manches auf die Kammermusik zu übertragen. Ein sicherer Takt für das Angemessene schützte ihn davor, nach dieser Seite zu weit zu gehen; er erkannte auch bald, daß die Idee seiner Orchesterformen hier nicht am Platze sei. Es liegt über diesen Werken der Glanz romantischer Poesie, aber der Componist hat sich doch auch tief auf das eigentlich musikalische Urleben eingelassen. Nur ein frühes Werk, die erste Violinsonate, trägt noch mehr malerische und nur klanggebende Elemente in sich, als sich mit dem Stil der Gattung verträgt, so bestrickend auch zum Theil ihr melodischer Zauber ist.

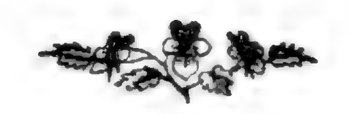
Der oberflächlichen Betrachtung könnte verwunderlich erscheinen, daß der Sohn eines Volkes mit so reichem Liederschatz sich nicht selbst als Liedcomponist hervorgethan hat. Gade's Gesänge mit Clavier machen einen Eindruck, wie den einer nicht ganz flüssig gewordenen Handschrift. Das durch Mendelssohn uns zurückgewonnene unbegleitete Chorlied hat er nur mit einigen kostbaren Perlen bereichert; seine frischen Männerchöre sind gewiß in Skandinavien weit verbreitet, bei uns haben sie nicht recht Wurzel fassen wollen; aber diese Gattung scheint für ein so großes Talent auch nur einer beiläufigen Berücksichtigung werth. Was man vor Allem von ihm erwarten konnte, war Balladencomposition. In der That hat er sich ihrer beflissen, nur nicht in der Weise, die uns durch Löwe vertraut geworden ist. Bei der großen Expansivkraft, welche Gade's musikalischen Stimmungen eigen ist, mochten ihm eine Singstimme und Clavier zu dürftige Mittel erscheinen. Er brauchte Solostimmen, Chor und Orchester. Schon Löwe hatte in vereinzelten Fällen zu ihnen gegriffen, und damit offenbar gemacht,

wie nahe die Idee der Ballade derjenigen des Oratoriums steht. Mendelssohn hatte mit der „Ersten Walpurgisnacht“ den Weg erfolgreicher fortgesetzt, und aus derselben Wurzel, nicht etwa als weltlicher Nebenzweig des bisherigen Oratoriums, ist Schumann's „Paradies und Peri“ aufgewachsen. Gade hat in seinen späteren Jahren eine Reihe solcher von Carl Andersen gedichteter balladenartiger Werke geschrieben: „Die Kreuzfahrer“, „Kalanus“, „Amor und Psyche“. Das letzte von ihnen war für das 1882 in Birmingham veranstaltete Musikfest bestimmt, und zu dem gleichen Zwecke hatte er schon 1876 ein geistliches Chorwerk „Zion“ geliefert, das man am richtigsten vielleicht auch als Ballade bezeichnet. Es ist das kein müßiges Spiel mit Etiquetten, denn das Wesen der Ballade bedingt einen anderen Stil, als das Oratorium; man wird sich gegenwärtig halten dürfen, daß sie aus einem einstimmigen Gesangstücke mit Clavier hervorgegangen ist, und darnach den Standpunkt der Beurtheilung für die Chorbehandlung und für das Verhältniß zwischen Chor und Solo anders nehmen. Mir scheint, daß man über diese Werke, in denen ein großes Talent seine ganze Kraft zusammengenommen hat, bei uns zu schnell zur Tagesordnung übergegangen ist. Indessen darf man wohl zugestehen, daß sie den vollen Reiz der früheren Compositionen Gade's nicht mehr besitzen. Unter jenen früheren sind nun aber auch schon zwei Balladen: „Comala“ und „Erlkönigs Tochter“. „Comala“ führt uns wieder in die Ossianische Welt, und ist etwa fünf Jahre später geschaffen, als die Ouverture. Der Text ist nach Ossian's Gedichten zusammengestellt und ausgeführt. Bemerkenswerther Weise begegnet es Gade in seinen Gesangswerken manchmal, was in den Instrumentalcompositionen fast nie vorkommt, daß er in eine ans Weichliche grenzende Art verfällt; man denke an die „Frühlingsphantasie“ und „Frühlingsbotschaft“. Davon hat er sich auch hier nicht ganz frei gehalten. Setzt man sich über solche Stellen hinweg, dann darf behauptet werden, daß „Comala“ nicht minder ein Muster der Gattung ist, wie Mendels-

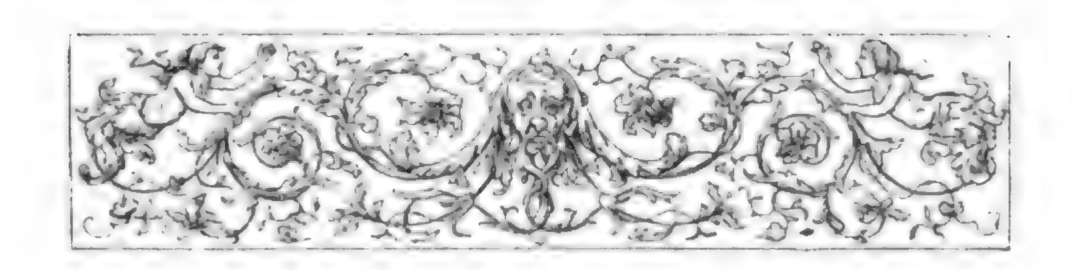
sohn's „Walpurgisnacht". Die mit feinem Instinct geordneten Gegensätze erhalten die Theilnahme stets rege, die Erfindung ist durchaus eigenthümlich, die Farbe von hinreißender Schönheit. Der Gesang der Geister, welche auf den Schwingen des Sturmes daherziehen, um die Seelen der Gefallenen vom Schlachtfelde heimzuführen, ist von einer schaurigen Gewalt, als ob die Natur selbst ihre Stimme erhöbe. Als Comala auf dem Hügel niedersitzt, um Fingal's zu harren, ertönt der Anfang jener holden Melodie aus der Ossian-Ouverture. Es war also keine willkürliche Deutung, wenn ich oben die Gestalt Colma's in dem Instrumentalwerk erkennen wollte. „Erlkönigs Tochter" ist nahe an zehn Jahre später componirt. Der Titel besagt: „Ballade nach dänischen Volkssagen". Der Inhalt ist im Wesentlichen der des bekannten Löwe'schen „Herrn Oluf"; doch sind als Prolog einige frei umgestaltete Strophen der Ballade „Elfenhöh" vorangeschickt, und als Epilog folgt die Schlußstrophe — ein glücklicher Gedanke, der das Ganze verständlichst in die Sphäre der Volksphantasie rückt. Das Werk ist, wie es der Stoff mit sich bringt, weniger packend, aber die Bilder rollen sich in anmuthigem Wechsel ab; wiederum sind die Naturstimmungen: Oluf's nächtlicher Ritt durch den mondbeglänzten Erlengrund und der Elfen bethörender Reigen, voll tiefer Poesie des Klanges und der Melodien.

Auf die neuere Tonkunst Skandinaviens hat Gade nicht nur stark eingewirkt, er hat sie bestimmt. Keines der jüngeren schöpferischen Talente ist ohne ihn denkbar. Hamerik, der jüngere Hartmann, die Norweger Svendsen und Grieg und wer in jüngster Zeit sich dort noch hervorgethan hat, Alle lassen sie auf den ersten Blick ihre Abkunft erkennen. Selten hat ein Componist in solch beherrschendem Maße Schule gemacht. Es spricht für die dem germanischen Norden innewohnende Kraft, daß die jungnordischen Talente eigene Wege einschlagen wollen und sich neue Ziele stecken. Noch in viel ergiebigerer Weise als Gade glauben sie die Schachte ihrer Volksmusik ausschürfen zu

können, und träumen vielleicht gar von einer ganz neuen, ausschließlich auf nationales Vermögen gegründeten Kunst. Möchten sie bei ihrem theilnahmwürdigen Streben nur die Grundlagen nicht vergessen, auf denen die höhere Tonkunst Skandinaviens bisher geruht hat, und daß dem Abrücken von ihnen zunächst immer ein Zusammensturz folgen müßte. Was Gade groß gemacht hat, ist, daß er die von Deutschland und im weiteren Sinne aus der ganzen europäischen Culturwelt nach Dänemark seit Jahrhunderten eingeströmte Kunstmusik völlig mit nationaler Empfindung durchtränkte. Dadurch hat er es auch erreicht, daß er selbst nicht nur seinem Vaterlande, sondern der Welt angehört. Er ist der erste dänische Componist, von dem dies gesagt werden kann. Er hat, wie vor ihm in anderer Weise Thorwaldsen, seinen Platz gefunden unter den erlauchten Geistern des Jahrhunderts.



Johannes Brahms.



I.

„Etwas fortzubewegen, darf man nicht darauf stehen," sagt Robert Schumann einmal und will durch das Bild versinnlichen, daß der gestaltende Künstler sich über den Zustand innerer Erregung erheben müsse, der den Keim des Kunstwerks in sich birgt. „Ein rasender Roland würde keinen dichten können; ein liebendes Herz sagt es am wenigsten." Man denkt leicht an Schumann, wenn von Brahms die Rede sein soll. Ich übertrage, was er von der Kunst gemeint hat, auf die Geschichtswissenschaft. Werden und Wirkung von Geschehnissen oder Persönlichkeiten kann man nicht darstellen, wenn man im Strome mitschwimmt. Wer seit länger als dreißig Jahren jedem Schritt, den Brahms als Componist gemacht hat, mit lebhafter innerer Theilnahme gefolgt ist, kann über diese Schritte im Einzelnen genau unterrichtet sein. Er wird sich aber nicht anmaßen dürfen, über den ganzen Mann etwas geschichtlich Aufklärendes sagen zu wollen. Es ist nicht überflüssig, dieses zu betonen. Die Entwicklungstheorie ist heute dergestalt populär, daß keine bedeutende Erscheinung sich mehr zeigen kann, ohne sofort viele Hände geschäftig zu machen, sie in den großen Zusammenhang der Dinge einzufügen, wie man zu sagen liebt. Da die Mitlebenden zu solchem Werk durchaus nicht berufen sind, läuft es auf eine nutzlose oder schädliche Spielerei hinaus. Schädlich namentlich für die Kunst. Der Künstler lebt für die Gegenwart, und der

Tonkünstler, dessen Werk mit der Minute verrauscht, thut es in doppeltem Sinn und Maß. Er will aus dem Augenblicke heraus begriffen werden, in welchem er sein Werk der Welt erscheinen läßt. Er will, daß man es nicht nur beziehungsweise genießt mit abschweifendem Blick auf das, was neben oder hinter ihm steht, sondern so, als ob im Augenblicke nichts außer ihm auf der Welt wäre. Wenn man beobachtet, wie heute die öffentliche Stimme neuen Kunstwerken gegenüber sich äußert, so fragt man sich, was an ihnen es denn ist, das den Leuten Freude macht; oft scheint es mehr die vergleichende Abschätzung zu sein, als der unbefangen hingenommene Eindruck. Brahms hat unter diesem Geschichts-Dilettantismus um so mehr zu leiden gehabt, als die Eigenart seiner Kunst ihn stärker herauszufordern scheint. Ein Andres ist es, wenn man sich bewußt zu werden sucht, wodurch die Eigenthümlichkeit des Eindrucks bedingt sei, welchen ein Kunstwerk hervorruft. So lange nicht geleugnet wird, daß auch dieses Letztere die ästhetische Erziehung fördere, behält die vergleichende Thätigkeit ihre vertiefende und läuternde Bedeutung. Das Bild einer Künstlerpersönlichkeit mit Worten zeichnen, ist vollends unmöglich, ohne bekannte und vertraute Gestalten erklärend heranzurücken. Aber die vorschnelle Werthabschätzung ist vom Uebel. Die Zeitgenossen eines großen Künstlers können nichts thun, als seine Individualität verstehen lernen. Hierzu haben sie ein Recht und vor sich selbst die Pflicht. Alles Weitere kann ihnen gleichgültig sein, sie mögen es der Nachwelt überlassen. Diese wird zu beurtheilen vermögen, wie weit des Künstlers Kraft fortzeugend sich erstreckt hat, und das allein ist die Frage, auf die es der Geschichtsbetrachtung ankommt. Denn die Schönheit an sich ist unendlich vielgestaltig; in ihrem Bereiche gedeiht das Verschiedenartigste friedlich und harmonisch neben und mit einander.

Ich nenne Brahms einen großen Künstler und behaupte, daß dieser Eindruck allgemein, wenn auch von Manchem mit Widerstreben, getheilt wird. Zu denen, die starke äußere Aufregungen

hervorrufen, gehört er nicht und bildet auch in diesem Punkt den graden Gegensatz zu Richard Wagner. Was bei seinem ersten Heraustreten weitere Kreise aufmerksam machte, war Neugier, die sich bald verlor. Da er dann Jahre hindurch schwieg, wurde er fast wieder vergessen. In den sechziger Jahren wuchs die Zahl seiner Verehrer langsam und ganz still. Er selbst schien Alles zu vermeiden, was Aufsehen machen konnte. Keine Opern oder Oratorien, keine Sinfonien schrieb er, sondern Lieder, Kammermusik und Serenaden. Er trat nicht persönlich für seine Werke ein: waren sie veröffentlicht, so überließ er sie gelassen ihrem Schicksal. Er stand nicht an der Spitze weithin sichtbarer Kunstanstalten, er geizte nicht nach den Lorbeeren des Virtuosen. In späteren Jahren hat er sich der Welt gegenüber gelegentlich zu größerem Entgegenkommen bequemt; im Wesentlichen ist sein Verhalten das gleiche geblieben.

Schon seine frühesten Compositionen zeigen den ganzen Mann. Er war zwanzig Jahre alt geworden, als er sie zu veröffentlichen begann. Die vorherliegende Zeit gehörte dem stillen Reifwerden; viel äußere Anregungen waren nicht vorhanden, sein Heimathsort alles Andere eher, als eine Stätte höherer Musikpflege. Er mußte das Beste aus sich selbst ziehen, war aber der Sohn eines Orchestermusikers und lernte früh erfahren, was Handwerk ist. In einigen Zügen ähnelt seine musikalische Jugend derjenigen Beethoven's.

Es ist durchaus nicht zu sagen, an welche Meister der jugendliche Componist sich anschließt. Alle Nachweise, die man versucht hat, scheinen mir an Aeußerlichkeiten haften zu bleiben. Mit dem Hervorsuchen von Anklängen ist es nicht gethan. Sie beweisen bei diesem Componisten weniger, als bei andern, einen Mangel an Selbständigkeit; er ist ihnen auch später nicht aus dem Wege gegangen und hat sie im Bewußtsein eigner Kraft wohl gar geflissentlich gesucht. Was die ersten Sonaten und Lieder verrathen, ist eine völlige Vertrautheit mit Allem, was deutsche Kunst vor ihm geschaffen hatte, soweit es damals der

Kenntniß überhaupt zugänglich war. Aber die von dorther gewonnenen Anregungen haben bereits das eigne Gepräge angenommen. An so jungen Jahren beobachtet, setzt diese Erscheinung eine innere Arbeit voraus von seltener Energie und Zielbewußtheit, und eine Frühreife, die darum nicht weniger erstaunlich ist, weil sie nicht nach außen leuchtete, sondern sich scheu in sich verschloß. Die Fähigkeit, Alles, was ihm in den Weg kam, aufzusaugen, hat Brahms sein Leben hindurch behalten; sie gehört zu seinen hervortretendsten Eigenschaften. Es giebt keinen Musiker, der in seiner Kunst belesener wäre und so unausgesetzt geneigt, Neues, vor Allem auch neugefundenes Altes sich anzueignen. Die Lernlust erstreckte sich aber von jeher auf alle Gebiete und hat eine reichste und nicht minder ursprüngliche Gesammtbildung zur Folge gehabt, weil in ihr Nichts nur erlernt blieb, sondern Alles lebendig und fruchtbar wurde. Das Seltsamste, was man heute noch über Brahms zu hören bekommt, ist, daß er ein Nachfolger Schumann's sei. Er ist von ihm so gänzlich verschieden, wie es zwei Künstler mit übereinstimmenden Grundanschauungen überhaupt sein können. Eben diese Selbständigkeit war es, die Schumann zur Bewunderung hinriß, dazu die Meisterschaft, um die er selbst sich so viel länger hatte mühen müssen, und die er hier schon früher erreicht fand. Man muß wissen, welches Maß von Formgefühl in den Componisten um die Mitte unseres Jahrhunderts lebendig war, um Schumann's Urtheil als berechtigt anzuerkennen. Brahms selbst hat uns später an einen höheren Grad formeller Geschlossenheit gewöhnt. Nicht mit seinen eignen nachfolgenden Werken hat man seine frühesten zu vergleichen, sondern mit denen der Meister seiner Jugendzeit, Schumann's und Gade's etwa.

In den ersten zehn Werken liegen alle Haupteigenschaften der Brahms'schen Musik deutlich erkennbar vor. Die bis zur Rauheit gehende Männlichkeit, die Abneigung gegen bloße Stimmungsmusik, das herbe Zusammendrängen des melodischen Gehalts, die Lust am organischen Bilden, durch Mittel strengerer

Polyphonie zumal, die mit dem freieren Beethoven'schen Stil zu ganz neuen Erscheinungen zusammenwirken. Die ernste Grundstimmung und der Drang in die Tiefe, die durch eine edle Verschämtheit verschleierte warme Schönheit des Gefühls. Auch das Widerspruchsvolle: der Trotz, gewaltsam zu verkoppeln, was sich von Natur auszuschließen scheint, und die Laune, organisch-plastische Gliederung als ein höchstes Ziel zu verfolgen, doch aber deren Genuß durch dichtes Kreuz- und Quergeflecht der Gedanken zu erschweren.

Componisten, die sogleich mit scharfgeschnittenen Gesichtszügen in die Welt getreten sind, haben sich nicht selten wenig ergiebig gezeigt. Auf Brahms sollte dieser Erfahrungssatz nicht passen, obwohl es eine Zeit gab, wo es äußerlich so schien. Anfang der sechziger Jahre fragten sich die Freunde zuweilen, wohinaus er nun wolle. Mancher dachte damals noch (Brahms selbst ließ über seine Pläne nie ein Wort verlauten), daß er sich mit unerhörten Neuerungsideen trüge. Inzwischen hatte er sein Programm schon fertig vorgelegt. Ueber den um 1865 umrissenen Kreis ist er, vom „Rinaldo" abgesehen, nicht hinausgegangen; selbst die großen Chorwerke deuten sich in dem Begräbnißgesang, den ersten Motetten und Andern schon an, wie in vernehmlicherer Weise die Serenaden auf die späteren Sinfonien präludiren. Diese thatkräftige Persönlichkeit fühlte nicht das Bedürfniß, neue Welttheile zu entdecken. Sie fand in der alten Heimath genug zu thun und ließ sich durch Schlagworte, wie „Epigonenthum" und „erschöpfte Kunstformen", nicht im geringsten beirren. Die Zeit hat bewiesen, daß er recht daran that. In diesen Formen quoll der Born eigner Erfindung unerschöpflich und überall mit gleicher Stärke. Bei den meisten Componisten findet man leicht die Gattungen heraus, in denen ihr Talent sich am vortheilhaftesten zeigt. Solche Lieblingsgattungen wüßte ich bei Brahms nicht zu nennen. Den Liedern lassen sich die Sinfonien und Ouverturen entgegensetzen, der Kammermusik das Deutsche Requiem und das Triumphlied, den A cappella-Compositionen die Concerte oder Rinaldo. Ueberall

ist der Componist mit seiner ganzen ungetheilten Persönlichkeit zugegen; wer diese wägen will, darf keines seiner mehr als hundert Werke bei Seite lassen.

II.

Das Zusammenfassen aller Formen und Ausdrucksmittel der letzten Jahrhunderte, wie es sich bei Brahms findet, und ihre Nutzbarmachung für die von ihm gepflegten Gattungen hat etwas Großartiges und ist in dieser Weise noch nicht dagewesen. Wer die Vorstellung hat, er arbeite nur in den Ideen Haydn's, Mozart's, Beethoven's weiter, mit gelegentlichen Anleihen bei Sebastian Bach, kennt ihn schlecht. Da ist zunächst die Bereicherung der Tonalität durch Zurückgreifen auf die Anschauungen des 16. Jahrhunderts. Diese Anschauungen waren zwar niemals ganz abgestorben, aber sie fristeten ihr Dasein incognito und konnten, wenn man sie entdeckte, froh sein, überhaupt geduldet zu werden. Brahms ist seit hundert Jahren der erste große Componist, der mit Bewußtsein und Absicht wieder dorische Melodien schrieb und darthat, welche Ausdrucksfähigkeit ihnen auch heute noch innewohnt. Man überzeuge sich an Nr. 8 der Lieder Op. 14 und Nr. 6 aus Op. 48. Durch das Einleben in die Natur der Octavengattungen wurde auch die Kraft und der Reichthum seiner Harmonik genährt. Viele der überraschendsten Wirkungen lassen sich darauf zurückführen. Die erniedrigte zweite Stufe der heutigen Molltonleiter galt den Alten als systemgemäßer diatonischer Ton. Als Grundton verwendeten sie ihn nicht wegen des unmelodischen Dreiganzton-Schrittes, welchen der Baß dann auszuführen hätte. Unsere, mehr auf harmonische als melodische Fortschreitungen horchende Zeit hat diese Rücksicht nicht zu nehmen. Der D-dur-Accord in der Cis-moll-Tonart, wie man heute unzutreffend sagen würde, ist demnach berechtigt (Op. 46, Nr. 1, Takt 34). In Dur begründet jene erniedrigte Stufe den Dreiklang der großen Untersecunde, dessen herrliche Wirkung jeder Kenner alter Vokalmusik erfahren hat; in Brahms'

vierstimmigen Marienliedern (Op. 22) — ich nenne von vielen nur dies einzige Beispiel — ist er wieder aufgelebt. Die Erhöhung kleiner Terzen und Sexten erschien den Alten als vorübergehende Schärfung des Tons, welche dessen Potenz im System nicht abwandelte. Wir empfinden im Allgemeinen nicht mehr so, chromatische Erhöhungen und Erniedrigungen bedingen neue Accordverwandtschaften. Sucht man daneben die alte Anschauung wieder stärker zur Geltung zu bringen, so ergiebt sich eine Doppeldeutigkeit der Zusammenklänge, die modulatorisch ergiebig gemacht werden kann. Wie Brahms dies zu thun versteht, weiß Jeder, der seine Compositionen daraufhin aufmerksam betrachtet hat. Auch der unvermittelte Wechsel zwischen kleiner und großer Terz erfolgt oft im Sinne der älteren Anschauung. Daß Moll und Dur derselben Tonstufe nahe verwandte Tonarten seien, dafür ist das Gefühl freilich immer lebendig geblieben, und bei Schubert bedürfen wir dessen recht sehr, um seinen Modulationsreichthum zu verstehen. Aber mir ist doch bei ihm kein Beispiel bekannt, wo es so deutlich hervortritt, daß c und cis mit Bewußtsein als ein und derselbe Ton behandelt sind, wie in Nr. 5 der Lieder Op. 7 von Brahms. Ueber diesen Gegenstand ließe sich eine Abhandlung schreiben.

Da ist ferner die Rhythmik. Von der Mannigfaltigkeit der Periodengliederung, von Taktarten wie $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$, $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ und Aehnlichem rede ich nicht. Dagegen erneuert die Ausweitung des Taktmaßes bei Cadenzen alte Gebräuche. Die seit Händel's Zeiten fast verschwundene Hemiole, das Hineinspielen des geraden Taktes in den ungeraden, ist durch Brahms wieder zu Ehren gekommen. Bei den Alten findet es sich auch, daß eine Tonreihe um den Werth eines oder zweier Taktglieder verschoben wird, trotzdem aber fortfährt, ihren Verlauf nach dem allgemeinen Taktmaße zu regeln. Hier sei auf Schütz verwiesen (Werke VIII, S. 69; X, S. 58). Brahms kennt diese rhythmische Figur ebenfalls (Op. 107, Nr. 3). Wie in den mehrstimmigen Gesängen der alten Meister oft die verschiedensten Rhythmen zu-

sammenklingen, so geschieht es auch bei dem jüngsten Meister wieder. Ein Gebilde, wie das Lied „Es weht um mich Narcissenduft“ ist wohl für unser Jahrhundert einzigartig. Die Singstimme singt $\frac{6}{4}$, die rechte Hand spielt $\frac{3}{2}$, die linke Hand spielt ebenfalls $\frac{6}{4}$, aber um zwei Viertel verschoben.

Sieht man über die Formelemente hinaus auf die Formen selbst, so steigen überall neben und zwischen den Gebilden neuerer Kunst die Gestalten vergangener Zeiten empor. Den zum Spielwerk herabgesunkenen Canon hat schon Schumann wieder ernsthaft nehmen gelehrt; Brahms besorgte seine strengere Ausbildung und vielgestaltigere Verwendung. Die Vergrößerung und Verkleinerung einer Melodie aber, das Verfahren also, welches die Zeitwerthe einer Tonreihe in doppelter Länge oder auf die Hälfte verkürzt erscheinen läßt, und das in der Musik des 15.—16. Jahrhunderts ein so wichtiges Gestaltungsmittel war, offenbart erst bei Brahms wieder die ihm innewohnende grundmusikalische Lebenskraft, und schon in den frühesten Werken (z. B. Op. 3, Nr. 2) beweist er, wie tief er sie erkannt hatte. Nicht minder die durch Verkehrung der Tonschritte bewirkte Ableitung einer neuen Melodie aus einer gegebenen. Kamen solche „Künste“, wie man in wunderlicher Verkennung des Urwesens der Musik zu sagen liebte, bisher auch anderweitig noch zur Anwendung, so wollte man sie doch auf den sogenannten gelehrten Satz beschränkt wissen. Das hieß: Bedeutung haben sie nur als Schulstudien, nicht für das lebendige Werk des Künstlers. Bei Brahms durchdringen sie seine ganze Musik und finden ebensowohl in der Claviersonate und dem einfachen Lied, als im großen Chorbild mit Orchester ihren Platz. Der rundläufige Baß (ostinato) und dessen besondere Arten, der Passacaglio und die Ciacona, treten seit Bach's Zeit zum ersten Male wieder mit Bedeutung hervor und vermehren die innere Wucht ihrer Natur durch die Rüstung des sinfonischen Orchesters. Vor Allem aber zieht die Variationenform aus den Schätzen der Altmeister Gewinn.

Brahms' Variationen sind etwas Anderes, als was gemeinhin mit diesem Namen bezeichnet wird. Ihr Urbild ist Bach's „Aria mit dreißig Veränderungen", und dies Werk stellt sich wieder als eine Erweiterung des Passacaglio dar. Nicht die Figurirung oder mannigfache Begleitung der Thema-Melodie ist hier die gestaltgebende Idee, sondern das Festhalten des Basses derselben. Dieser bleibt sich durch alle Variationen im Wesentlichen gleich; über ihm wird ein freies Tonspiel entfaltet, von dem aber gelegentliche Bezugnahmen auf die Melodie nicht ausgeschlossen sind. Beethoven hat die Form dadurch der allgemein üblichen genähert, daß er die Alleinherrschaft des Basses durch Abwechslung mit melodischer Variirung beschränkte, und Schumann ist ihm hierin nachgefolgt. Bei andern Meistern kommt sie nicht vor, und auch Beethoven und Schumann bedienen sich ihrer nur wahlweise. Brahms steht mit seinem Reichthum combinatorischer Einfälle näher zu Bach als zu Beethoven, theilt aber mit diesem die freiere Behandlungsart. Erweiterung oder Zusammendrängung des im Thema gegebenen Periodenbaues sind Variirungsmittel, die Beethoven nicht gebraucht, und die auch Brahms nur in den Variationen der ersten beiden Sonaten und dem selbständigen Variationenwerk Op. 9 verwendet. Hier oft überraschend geistvoll; aber es muß das Verfahren der Strenge seines Formsinnes bald unzulässig erschienen sein, wie er auch den Tonartenwechsel unter den einzelnen Variationen, den Schumann sich gern, Beethoven nur ein einziges Mal (in Op. 34) gestattet, bald immer mehr abthut. Dagegen tritt schon in der zweiten Variation aus Op. 9 die maßgebende Bedeutung hervor, die er dem Basse zu geben gewillt ist, und in der zehnten desselben Werkes legt er ihn gar als Melodie in die Oberstimme. Doppelte oder vierfache Verkürzung des Themaanfangs bildet dann wohl ein Motiv, dessen Fortspinnung die gegebenen Maßverhältnisse bei Festhaltung der wesentlichen Harmonienfolgen ausfüllt, so daß das Thema, oder ein Theil desselben, wie aus zwei oder vier Spiegeln zurückgeworfen er-

scheint. Da jenes erste Variationenwerk über ein Thema Schumann's geschrieben und Clara Schumann gewidmet ist, hat Brahms noch andere Tongedanken dieser Beiden huldigend hineingewoben. Man findet dergleichen witzige Benutzung fremden Materiales in seinen Werken öfter. Ein glänzendes Beispiel von Geist und Combinationskunst bietet die neunte Variation, welche mit leichten Umbildungen ein vollständiges Stück Schumann's zu bringen scheint (aus den „Bunten Blättern", Op. 99, Nr. 5), in der Mittelstimme aber die zusammengedrängte Thema-Melodie vernehmen läßt. Wie gründlich er dem Variationenwesen nachsann, geht daraus hervor, daß er auch das modulatorische Verhältniß der Themaperioden unter einander zu „verändern" liebt. Der Hauptort dafür ist der Anfang des zweiten Theils, nächst diesem die zweite Hälfte des ersten Theils. Die mehr oder weniger weiten Ausweichungen, die er hier eintreten läßt, sind aber immer so gewählt, daß die Wirkung der neueingeführten Tonart annähernd derjenigen entspricht, welche die ursprüngliche Tonart der vorhergehenden oder nachfolgenden Periode gegenüber ausübt. Auch die Cadenzen erscheinen wohl unter diesem Gesichtspunkt abgewandelt. Es ist unmöglich, sich von dem Reichthum an Phantasie und Gestaltungskraft und von dem energischen Leben, das in den Brahms'schen Variationen steckt, nach Beschreibungen auch nur eine schwache Vorstellung zu machen. Ich wüßte übrigens nicht, wie diese Form noch feiner und tiefer ausgebildet werden könnte, als es Brahms z. B. in den Clavier-Variationen über ein Thema Händel's (Op. 24) gethan hat. Eher scheint mir die Gefahr nahe zu liegen, die Variationen-Idee zu verflüchtigen, die doch ursprünglich nur die fortlaufende Umspielung einer Melodie war. Die Bässe einfach gesetzter Thema-Melodien werden in der Regel nicht viel Charakteristisches haben. Trifft es sich, daß auch das Thema selbst landläufig und unbedeutend ist, so entsteht eine Reihe von Stücken, die mit diesem nur die gleichgegliederte Zahl der Takte und den Wechsel zwischen Grundton und den beiden Dominanten gemeinsam haben. So

ist es in den Paganini-Variationen (Op. 35); freilich auch schon bei Beethoven in den 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli.

Im 17. Jahrhundert stand in nächster Verwandtschaft zur Variation die Suite, beide als Gattungen der Claviermusik verstanden. Von den Tänzen, aus denen die Suite besteht, war der erste das Thema, die andern variirten ihn in den ihnen eigenen Rhythmen. Noch im 18. Jahrhundert zeigen sich Spuren des Zusammenhangs, bis Bach ihn endgültig zerschnitt. Als dessen Suiten in unserer Zeit wieder beliebt geworden waren, haben auch moderne Componisten sich angeregt gefühlt, dergleichen zu schaffen. Aber ihre Suiten sind keine: wenn nicht Sonaten oder Sinfonien in bescheidener Form, so sind sie Serenaden. Brahms hat die Suite ganz beiseite gelassen. Wenn in der zweiten Sonate aus dem variationenhaften Andante sich als gleichsam letzte Variation das Scherzo entwickelt, so ist es einer von den genialen Einfällen, an denen die Jugendwerke so reich sind. Bewußte Rücksichtnahme auf eine alte Formidee wird nicht vorliegen. Aber den Tanz an sich hat er nachdrücklichst gepflegt, in der Art, die zur Zeit der Wiener Meister beliebt wurde: Tänze gleicher Gattung werden in beliebig langer und bunter Reihe zusammengestellt. Nun zeigt sich dieselbe Erscheinung wie im Zeitalter der Suite. Die Tänze, aus welchen sie sich zusammensetzte, dachte man sich anfänglich auch als praktisch verwendbar. Allmählich wurden sie mehr und mehr idealisirt, und nach einer Bach'schen Courante tanzen zu wollen, konnte Niemandem mehr einfallen. Ebenso können Schubert'sche Walzer noch zum Tanze aufgespielt werden, Brahms'sche meist nicht mehr. Brahms hat dem Walzer das Heimathsrecht in der höheren Kunstmusik zurückerworben. Zuerst als Clavierstück behandelt, erfuhr er alsbald durch Hinzuziehung des Gesangs eine weitere Idealisirung. Aehnliches vollzog sich an ungarischen Tanz- und Liedweisen. Brahms erfand diese nicht selbst, that aber aus Eignem so viel und so Wesentliches hinzu, daß man

seine „Ungarischen Tänze" fast als Originalschöpfungen ansehen kann. Jeder weiß, wie anregend er durch alles dies auf die mitlebenden Componisten gewirkt hat.

III.

Brahms schöpft tief aus dem Born der Vergangenheit. Dennoch kann man nicht sagen, daß in seiner Musik etwas Archaisirendes sei. Dieses könnte nur bedeuten, daß er ihr durch Anwendung alter, uns fremd gewordener Ausdrucksmittel einen äußerlichen Reiz anputze, der poetisirend und stimmunggebend zu wirken habe. Da dergleichen in Ton- und Dichtkunst heutzutage wirklich geschieht, so möchte ich mit Nachdruck aussprechen, daß mir die Brahms'sche Schaffensart mit dieser realistischen Richtung nicht das Geringste gemein zu haben scheint. Alles, was er von den Alten gelernt hat, ist ihm grundeigen geworden und hat sich in seine höchst persönliche Tonsprache verflößt. Diese ist sehr reich an neuen Ausdrücken und Wendungen, aber er gebraucht dieselben immer nur zur Darstellung des inneren Gehalts seiner Ideen. Wie ist doch in den Marienliedern die knospenhaft zusammengeschlossene, jungfräulich herbe Empfindung getroffen, die den Untergrund der Gedichte bildet! In den vierstimmig gesetzten Volksliedern wechselt die Behandlung jedesmal nach dem Charakter des Textes und der Melodie: leben die alten Anschauungen in ihnen, so geht Brahms auf sie mit Anwendung derjenigen Mittel ein, die ihrem inneren Wesen natürlich sind, Modernes setzt er modern. Ueberall ein Hinabdringen in den Kern der Sache.

Daß Brahms dem Volksliede überhaupt die größte Aufmerksamkeit zuwendet, ist von seinem ersten Werke an ersichtlich und muß nach dem Gesagten selbstverständlich erscheinen. Seine eigne melodische Erfindung hat sich an ihm genährt und an dem geistlichen ebenso sehr wie am weltlichen. Er hat auch immer mit Vorliebe Volksliedertexte verschiedenster Zeiten und Völker in Musik gesetzt; die ursprüngliche Frische der An-

schauungen und Empfindungen in ihnen gewährt offenbar seiner Productionslust einen mächtigen Anreiz. Seit das Volkslied bei uns zu neuem Leben erwacht ist, hat es diesen auf manchen Componisten geübt, und viel Schönes und Echtes ist in seiner schlichten Form zu Tage getreten. Man denke nur an Weber. Aber Manches auch, was durchfühlen läßt, daß der Componist das Ueberlegenheitsgefühl des gebildeten Menschen nicht hat loswerden können. Solche Zwitter mögen zeitweilig gefallen, sind aber doch tief unerfreulich. Brahms, der sich reflectirtes Wesen so oft vorwerfen lassen muß, steht zum Volksliede ganz naiv. Es kommt ihm nicht bei, am Gedicht etwas zu ändern, sprachliche Härten, fremdartige oder selbst geschmacklose Ausdrücke durch gebildete zu ersetzen. Er liebt es in seinem Naturzustande. Den Gehalt, welchen es ihm offenbart, weiß er mit unübertroffener Prägnanz musikalisch widerzuspiegeln. Ich kenne nichts, was durch Knappheit des Ausdrucks nachhaltiger wirkte, als der über ein geistliches Gedicht des 16. Jahrhunderts componirte Begräbnißgesang „Nun laßt uns den Leib begraben". Mit unerbittlichem, fast gleichmüthigem Ernst, dem unabwendbaren Schicksal gleich, schreitet die einfache, eintönige Weise in der Bewegung eines Trauermarsches dahin. Die den Chor begleitenden Instrumente sind nach Gattung und Zahl auf das Nothwendigste beschränkt, ihr Klang ein Gemisch von Grellem und Feierlichem. Im Trio keine sanfte Klage, kein zerfließendes Gefühl, sondern der Trost, den die Gewißheit einstiger Erlösung vom Lebensleid in ein Mannesherz senkt. Die Melodie durchaus volksliedartig, jeder Ton wie gemeißelt. Aber auch bei den Volksliedern für eine Stimme findet sich dies zusammengedrängte Wesen, das sich mit jeder neuen Strophe mehr zu entfalten scheint, so daß man meint, eine solche Melodie ohne Ende fortsingen zu können.

Neben das strophische, das eigentliche Lied, hat sich seit der Zeit der österreichischen Meister der sinfonisch und der dramatisch erweiterte Gesang gestellt. Als vierte Art haben Zumsteeg und

Löwe die lyrisch-charakteristische Ballade hinzugebracht. Brahms hat auch Balladen geschrieben, aber das Charakterisirende in Löwe's Sinn, sagen wir das Malerische, ist nicht seine Sache. Gänzlich fern hat er sich dem dramatisirenden Gesange gehalten, der überhaupt von deutschen Componisten spärlich gepflegt ist: Weber ist sein Hauptvertreter; einige schöne Exemplare gab Mozart, Vortreffliches Marschner in den Bildern des Orients, namentlich der neuen Folge (Op. 140). Mit nahezu zweihundert Liedern und Gesängen hat Brahms gezeigt, wie stark es ihn zu dieser Gattung hinzieht. Als er begann, stand Schumann obenan, zunächst hinter ihm mit bescheidenerer Kraft, aber in zartsinniger Eigenthümlichkeit Robert Franz. Mit beiden hat er wenig gemein, wenngleich die schöne Verwendung der phrygischen Tonart durch Franz diesem hier nicht vergessen sein soll: er war darin der erste, wogegen Brahms mehr das Dorische liebt. Vereinzelte kleine Züge seiner Melodiegebilde erinnern von fern an das Lied der zwanziger und dreißiger Jahre, da es keinen Schumann gab und Schubert in Norddeutschland noch nicht durchgedrungen war. Ich glaube, daß Brahms in seinen Kinder- und Jugendjahren unter dem Einfluß jener Liedmusik gestanden hat, und sich aus der Zeit ein Ton herleitet, welcher lebenslang seine Kunst ganz leise durchklingt. An gewisse melodische Wendungen und Cadenzen können sich persönliche Empfindungen knüpfen, die uns wie Kindheits-Erinnerungen theuer bleiben, mögen sie jüngeren Generationen auch altmodig erscheinen. Die ersichtliche Vorliebe, mit der Brahms auf Dichter wie Flemming, Hölty, Voß zurückgreift, wird aus derselben Quelle fließen. Die Romantik des Schumann'schen Liedes findet bei ihm keinen Widerhall. Dem zauberischen Gespinnst und Geranke, dem luftig durchbrochenen Wesen Schumann'schen Claviersatzes setzt Brahms eine viel compactere Begleitung entgegen. In der Darstellung von Naturstimmungen wird der Unterschied am fühlbarsten. Man vergleiche Schumann-Eichendorff's „Dämmrung will die Flügel spreiten" mit Brahms-Goethe's „Dämmrung senkte sich

von oben", oder beider Compositionen der Gedichte „Aus der Heimath hinter den Blitzen roth" und „Es war, als hätte der Himmel die Erde still geküßt". Von Eichendorff's Liedern hat Brahms überhaupt nur wenige in Musik gesetzt. Die Wonne Schumann's: das Untertauchen des Menschlich-Persönlichen in das stille Meer pantheistischen Naturgefühls, wird von Brahms nicht getheilt. Die beiden zuletzt genannten Lieder hat er nur bescheiden colorirt, dagegen aber fest gezeichnet; durchaus Hauptsache ist die Gesangsmelodie, die bei Schumann nur wie aus Träumen in das instrumentale Weben hineinklingt. Dagegen findet Brahms wie nur irgendwer den rechten Ton für die bergquellartige Frische und die stille Wehmuth der Eichendorff'schen Romanze. Hier stehen Menschen mit ihrer Lust und Trauer im Vordergrunde, und der Menschen Empfindungen darzustellen ist seines Liedes erstes Ziel. Die Naturstimmung bildet nur die Folie; als solche freilich wird sie bei ihm im höchsten Grade wirksam. Hölty's „Mainacht", Schack's „Abenddämmerung", Klaus Groth's „Regenlied", Allmer's „Feldeinsamkeit", Lieder, wie „Es kehrt die dunkle Schwalbe", „Mit geheimnißvollen Düften", „Unbewegte laue Luft", „Ich saß zu deinen Füßen", „Ueber die Haide hallet mein Schritt", „Mein Herz ist schwer, mein Auge wacht", zeigen das Verhältniß, in das er beide Factoren zu einander zu setzen liebt. Gesänge, wie „An eine Aeolsharfe" oder „Die Meere" (aus den Duetten Op. 20) stehen ihnen gegenüber ganz vereinzelt.

Zu diesem Verhältniß, das man das normalere nennen darf, ohne die zeitweilige Berechtigung seiner Umkehrung anzuzweifeln, stimmt die Rolle, welche Brahms der Begleitung zuweist. Auf ihre Elemente hin betrachtet, ist sie viel einfacher als bei Schumann, oder auch bei Franz, der Schumann's phantastische Polyphonie durch eine strengere Führung der Mittelstimmen ersetzt. Sie will immer untergeordnet sein. Das schließt nicht aus, daß sie doch zuweilen sehr kunstvoll sein kann, daß sie durch Fülle des Klangs auch wohl einmal den Gesang be-

drängt und zuweilen recht schwer zu spielen ist. Aber mit unerschütterlicher Festigkeit stehen Melodie und Baß als die Grundsäulen der Composition da. Man kann bei Brahms wieder von einem Generalbaß sprechen. Es gibt nicht wenige Lieder von ihm, für deren Begleitung man außer dem Basse nicht viel Weiteres mehr braucht, besonders wenn dieser die Harmonie in gebrochenen Accorden schon angibt; die rechte Hand hat dann Füllaccorde oder spielt die Melodie mit, der er besonders gern durch Terzen und Sexten secundiren läßt. Seine Begleitungsfiguren sind oft sehr geistreich ersonnen, vielfach aber begnügt er sich auch mit dem einfachsten Materiale. Einige Begleitungsmittel hat er aus dem Arsenale älterer Meister wieder hervorgeholt, so die bekannte schwebend vorwärtsstrebende Bewegung Bach's, hütet sich aber, das polyphone Gespinnst seiner Sologesänge nachzumachen; die „Sommerfäden" (Op. 72) bilden eine witzige Ausnahme. Wiederum legt er die Melodie bei Vor-, Zwischen- und Nachspielen manchmal in den Baß, ein allgemein übliches Verfahren zu Bach's und Händel's Zeit in Fällen, wo außer der Singstimme nur der Baß aufgezeichnet wurde, das aber in unserm Jahrhundert gänzlich abgekommen war. Wurde das Ritornell auch noch von andern Instrumenten dargestellt, so haben die Altmeister zuweilen durch Hineinflechtung der Singstimmen ihm ein verändertes Gesicht gegeben und dadurch zugleich den vocalen Theil der Composition anmuthig erweitert. Daß Brahms dies nicht unbemerkt gelassen hat, ist aus Op. 69, 1; Op. 85, 3; Op. 86, 1 zu ersehen. Was aber von den Liedern, gilt in höherem Grade noch von den Duetten. Nicht nur daß der dreistimmige Satz strenger durchgeführt ist, als bei Mendelssohn und seinen geringeren Nachfolgern. Der Baß betheiligt sich auch thematisch, und es kommt dann zu polyphonen Stücken, die in unserm Jahrhundert ihres Gleichen nicht finden; man müßte schon auf Steffani's und Händel's Kammerduette zurückgehen.

Die ersten fünf Hefte enthalten fast nur strophisch gebaute Lieder. Dann ändert sich mit einem Male das Bild, und es

erscheinen große Gesänge, bei deren Bau die Instrumentalformen zu Hülfe genommen sind. Hier ist Schubert's Reich. Ihm ist Brahms auch darin ähnlich, daß es keine dramatischen Situationen, keine psychologischen Processe sein sollen, die er uns miterleben läßt. Er taucht in lyrische Zustände ein, ganz ausnahmslos, auch bei solchen Gedichten, die wie das Lied vom Herrn von Falkenstein oder andre Balladen dialogisch verlaufen. Er ist strenger als der sorglose Schubert, der zuweilen nicht Anstand nimmt, Recitativ einzumischen. Charakteristische Musik im eigentlichen Sinne, wie sie sich in Löwe's Balladen und reicher entfaltet im Oratorium findet, ist es, wie ich schon bemerkte, nicht. Vorstellungen, welche das Gedicht bietet, wirken wohl anregend auf die Erfindung ein, aber sie stellen nicht den Untergrund dar, es sind Bilder, die vom Ufer her in den Spiegel des Flusses fallen. Sie erhöhen seinen Reiz, aber wären sie nicht, er würde eben so sicher seine Bahn ziehen. Der Gewalt des inneren Lebens geschieht dadurch kein Abbruch. Dieses ist viel ausschließlicher rein musikalisch, als bei irgendwem aus der nachbeethoven'schen Zeit. Brahms ist darum auch kein Freund vom Poetisiren, nicht einmal in der Instrumentalmusik, wo es doch jetzt alle Welt thut. Wenn er Volkslieder der verschiedensten Nationen in Musik setzt, geschieht es doch nicht, um den Charakter ihrer Nationalmusik nachzuahmen. Er kann gelegentlich von dorther ein Motiv entnehmen, aber der Hauptzweck ist ihm, Musik im Sinne seiner eignen Individualität zu machen. Wäre es anders, so würden wir in den „Liebesliedern" Walzer im Charakter der Russen, Polen, Serben, Türken, Perser, Malayen haben; die „Kränze" (Op. 46, 1) wären hellenisch und das tief deutsch empfundene „Es träumte mir, ich sei dir theuer" (Op. 57, 3) spanisch.

Unter den sinfonischen Gesängen — ich gestatte mir der Kürze halber diesen Ausdruck — thun sich die fünfzehn Romanzen aus Tieck's „Magelone" durch ihren besondern Glanz hervor. Die Frage, ob Sologesangsmusik in groß gegliederten

Formen in unserer Zeit möglich sei, ist durch sie nachdrücklich bejaht worden. Wer Solches zu schaffen vermochte, würde auch in geistlicher Musik und im Oratorium arienartige Gesänge mit Orchesterbegleitung schreiben können. Dies hat Brahms nicht gethan, wohl aber sind im „Rinaldo" Arien von hoher Vollendung. Hier stand ihm die geeignete Dichtung zu Gebote, ohne welche es nun einmal nicht geht. Zu Tieck's Gedichten wird ihn vor anderm auch der Umstand hingezogen haben, daß sie sich gut für breite Gesangstücke verwenden ließen.

Mit den bezeichneten beiden Gattungen des Liedes hat es also für Brahms sein Bewenden. Wer so ganz der Lyrik sich ergibt, muß das Bewußtsein in sich tragen, stark in Melodie-Erfindung zu sein. Die Stärke ist in der That vorhanden und kann von Niemandem verkannt werden, der nicht Melodie mit melodischer Gefälligkeit gleichsetzt. Gefällig ist Brahms selten. Auch die Herzlichkeit Schumann's ist nicht seine Art, dagegen theilt er eine ganz besondere vornehme Anmuth wieder mit keinem andern Componisten. Seine Wärme hat etwas Zurückhaltendes; seine Innigkeit scheut sich hervorzukommen und drängt sich gern in den möglichst knappen Ausdruck zusammen. Das ist norddeutsch, und ein Norddeutscher ist der Mann vom Kopf bis zum Fuß. Langes Zurückhalten des Gefühls hat zur Folge, daß es, endlich hervorbrechend, leicht das Maß überschreitet. Wenn Brahms, der Hamburger, sich in Wien niederließ, geschah es vielleicht in der Erwartung, daß die Wärme südlichen Gefühls die nordische Verschlossenheit lösen und die Gegensätze im Busen ausgleichen würde. Gradweise mag dies auch geschehen sein, aber eine Natur, dermaßen aus ganzem Holz geschnitzt wie er, kann sich nicht auseinander nehmen und neu zusammensetzen. Seine Ruhe neigt zur Erhabenheit, seine Leidenschaft zur Wildheit. Eine so harmonische Vereinigung von schwärmerischem Gefühl und goldreifem, wunschlosem Genügen, wie sie in dem Liede „Wir wandelten, wir zwei zusammen" sich vollzogen hat, ist bei ihm nicht häufig. Es gibt auch Werke, wo sich Kälte

und Gluth so dicht an einander schmiegen, daß einem unheimlich zu Muthe wird.

Unsere großen Liedcomponisten: Weber und Schubert, Mendelssohn und Schumann haben allesammt etwas Jünglingshaftes an sich. Sie sind auch jung oder in den besten Jahren gestorben. Brahms bewegt sich in der Tonart männlicher Lyrik und ist in diesem Sinne eine ganz neue Erscheinung; nur Beethoven würde zu vergleichen sein, hätte er sich mit dem Liede mehr als gelegentlich abgegeben. Ich weiß nicht, ob es schon beachtet worden ist, daß von Op. 32 an alle Brahms'schen Lieder bis auf einen geringen Bruchtheil Männerlieder sind. Sie sollten auch immer nur von Männern gesungen werden. In den Empfindungen der Jugend stehen sich die Geschlechter näher, sie sind weicher und unausgeprägter. Schubert's „In Grün will ich mich kleiden" und „Wo ein treues Herze in Liebe vergeht" klingen auch aus Mädchenmund harmonisch. In reiferen Jahren wird der Gegensatz schärfer und damit auch der Ausdruck der Empfindungen verschiedener und ihr Austausch schwieriger. Eine Frauenstimme bleibt uns mit dem Liede „O Nachtigall, dein süßer Schall" die Hälfte seines Gehaltes schuldig. Die Leidenschaft gräbt sich tiefer ein und rüttelt an den Grundfesten des Wesens. Schon für die „Mainacht", die Magelonen-Romanzen und andere ungefähr gleichzeitige Gesänge gilt diese Beobachtung. Im vollsten Sinne und Umfange für Op. 57 und die folgenden Sammlungen. An diesen Liedern hängen nicht Thränen, sondern Blutstropfen.

Die Jugend schwimmt mit Genuß in den hohen Wogen des Gefühls; mit hellem Jubel jauchzt sie den Frühling an, und in stiller Wonne klagt sie um verlorenes Glück. Ein Sänger der Jugend war Geibel. Brahms hat von ihm nur wenige Lieder componirt, während er sonst seine nordwestdeutschen Landsleute Hebbel, Storm, Claus Groth, Schack und Andere mit Vorliebe berücksichtigt. Geibel's „Nun wollen Berg und Thal wieder blühn" würde er ganz anders auffassen, als es der Dichter gemeint hat.

In seiner Musik des Frühlingsliedes „Mit geheimnißvollen Düften" klingt nicht der Lerchenton der jungen Seele, die Geibel auch im Alter behielt und deren Wunsch und Pein, wie Uhland sagt, der Himmel gnädig lächelnd vorübergehen läßt. Männliche Wehmuth hat andere Weisen. Unübertroffen im Ausdruck ist das Lied „Es kehrt die dunkle Schwalbe". Nur dem, welcher die Enttäuschungen des Lebens bis ins Mark empfunden hat, stellen sich Töne ein, wie sie uns Schack's „Herbstgefühl", Candidus' „Schwermuth", Lemcke's „Verzagen" zu hören gibt. Aus dem Munde eines solchen Mannes versteht man auch die ironisch bitteren Betrachtungen über die „Hirngespinnste der Menschen", die „Fetzen goldner Liebesträume". Von blasirtem Weltschmerz sind solche Aeußerungen dennoch um eine Welt entfernt. Mit ernster Ruhe sinnt er dem unmerklichen Niedergange nach von der Höhe des Lebens bis zu dem Port, der Alle bergend aufnimmt; von Menschenverachtung heilen die erquickenden Töne aus dem Psalter des Vaters der Liebe.

Es ist nur selbstverständlich, daß eine solche Natur auch das Erotische derber auffaßt. Mozart's und Goethe's Sinnlichkeit ist naiver und heiterer. Wenn man aber für das Verständniß des Figaro und der Römischen Elegien die herrschende Zeitstimmung mit heranzieht, so sollte man der Kraftnatur eines Brahms im Zeitalter materieller Lebensanschauung das Gleiche nicht verweigern. Wie bei jenen älteren Meistern ist der erotische Inhalt durch die strengste Kunstform gereinigt und von stofflicher Schwere entlastet. Einzelne Züge mag man hinweg wünschen, der Gesammteindruck ist Gesundheit. Wollte an dieser Jemand zweifeln, so würden ihn die kleinen volksmäßigen Lieder eines Besseren belehren müssen, die Brahms sein ganzes Leben hindurch hat entstehen lassen. Nichts übertrifft die Unschuld, Frische und Herzigkeit dieser Weisen, deren viele in den Volksmund übergehen könnten, was sie mit der Zeit auch wohl thun werden. Es gehört keine Vortragskunst dazu, sie als harmonische kleine Kunstwerke erscheinen zu lassen. Bei den übrigen Gesängen,

namentlich den größeren, verhält es sich anders. Ich halte es sogar für sehr schwer, sie in der Wiedergabe angemessen zu gestalten. Die Melodien haben nicht immer die weichen, fließenden Linien Schubert's; sie zeigen scharfe Spitzen und Kanten, auch wenn ein künstlerischer Grund dafür nicht zu finden ist. Eine Art instrumentaler Figuration begegnet zuweilen, die der Sänger als solche verstehen muß, um sie nicht aufdringlich zu machen. Je bescheidener die Mitgift von Umfang und Kraft ist, welche die Natur der Menschenstimme gewährt hat, desto umsichtiger wird der Componist mit ihr haushalten müssen. Schon kleine Schritte entsprechen hier starken inneren Bewegungen, und Intervalle von geringer Treffschwierigkeit können gewaltsame Störungen der Schönheitslinie bedeuten. Die Berufung auf Bach zur Erhärtung des Gegentheils versagt. Eine Bach'sche Singmelodie herrscht nicht, sie hat gleichberechtigte instrumentale Melodie-Mächte zur Seite, die sie einschränken, und denen sie sich nothgedrungen anpassen muß. Dies gilt nicht von Brahms. Vielleicht wandelt er manchmal unbewußt auf Bach's Wegen, in dessen Kunst er sich so tief heimisch fühlt. In andern Fällen mag der Schrei der Leidenschaft gewollt sein, nur weil er der Natur des Componisten entsprach. Merkwürdig ist eine gewisse Vorliebe für den Dreiganztonschritt und sein Gegenbild, die verminderte Quinte, dies letztere besonders in der Cadenz, in welcher er sonst durch Neuheit und Gewähltheit so oft überrascht. Die Schwierigkeit liegt aber auch in der Begleitung. Nicht Figurenreichthum ist es, was zunächst als hervortretendes Merkmal auffällt, sondern Vielgestaltigkeit des Rhythmus und Neuheit der Harmonie. Beides kann den Gesammteindruck mächtig heben, aber auch die Aufmerksamkeit mehr, als erwünscht ist, von der Melodie ablenken. Mir ist, als ob dies zuweilen geschähe, und als ob bei der Wiedergabe eher auf eine Abdämpfung dieser Wirkungen zu sehen sei, als auf deren volle Entfaltung. In jedem Falle hat Brahms, der Liedercomponist, seine Stilgeheimnisse, deren Schlüssel nicht am Wege liegt.

Die alte Zeit kannte eine reich entwickelte Kammermusik für Gesang, die im vorigen Jahrhundert allmählich unterging. Das Lied, ihr Todfeind, besiegte sie. Brahms hat zahlreiche Singquartette mit Clavier geschrieben. Ich finde es nicht richtig, wenn man diese an Schumann's „Spanisches Liederspiel", „Spanische Liebeslieder", an das „Minnespiel" nach Gedichten Rückert's anknüpft, Werke, in denen der Quartettgesang nur nebenher auftritt. Sie sind doch im Wesentlichen etwas Neues, zu dem sich feinste Kunst, Geist und warmes inneres Leben vereinigen. Der Ton heiterer Anmuth herrscht vor: die erste Sammlung (Op. 31), die Zigeunerlieder, die zwei Sammlungen Liebeslieder in Walzerform sind Unterhaltungsmusik gewähltester Art. Letztere soll man nach Belieben mit oder ohne Gesang vortragen können; es ist bei einzelnen nicht leicht zu sagen, welche Idee die ursprünglichere war. Der mannigfaltige Reiz, den diese von blühender Erfindung gesättigten kleinen Tonbilder gewähren, wird durch die Sonne des Humors erhöht, die über dem Ganzen leuchtet. Die verschiedenartigsten Liebesempfindungen sammt und sonders in Walzerform absingen lassen, setzt eine freie Erhebung über dieselben voraus, die nur der Eigenart dieses Componisten zustand, und auf dem Gebiete der Poesie an Goethe erinnert. Ein Meisterstück entzückenden Humors in breiterer Form ist das Quartett „Fragen" (Op. 64, Nr. 3). Aber Brahms müßte nicht sein, der er ist, hätte er die neu geschaffene Form nicht auch dem Ernst dienstbar gemacht. Der Gesang an die Heimath, „Spätherbst" und „Abendlied", ganz vor Allem die jüngst erschienenen „Sehnsucht" und „Nächtens" sind tiefsinnende Monologe der Einsamkeit. Die vier Sänger und der Spieler dienen dem Künstler nur als Organe, sein persönliches Empfinden auszutönen.

Dagegen brauchte der unbegleitete mehrstimmige Gesang in unserem Jahrhundert nicht erst neu geschaffen zu werden. Er war da; aber — man scheint das heute fast vergessen zu haben — er erscheint wesentlich als eine Erweiterung und Verfeinerung des vierstimmigen Männergesanges. Diesem, nicht etwa

einem Zurückgreifen auf die Liedblüthe des 16. Jahrhunderts, verdanken wir sein Wiedererstehen. Damit war auch seinem musikalischen Gehalt und seiner Empfindungsart die Grenze gezogen. Brahms unterscheidet sich von Mendelssohn und den Seinigen dadurch bestimmt, daß er Stimmung und Technik des alten Liedes in die bestehende Form einzuführen sucht. Es ist dadurch eine breitere Grundlage gewonnen, und ich halte es für möglich, daß das mehrstimmige Lied sich auf ihr gedeihlicher entwickelt als bisher, da es nach dem ersten Schuß, den es machte, sogleich wieder abzuwelken begann. Daß durchaus die alte Diatonik wiederhergestellt werde, ist natürlich ausgeschlossen. Es genügt, sie als den nothwendigen Ausgangspunkt zu erkennen. Sängern unserer Tage, welche harmonisch zu empfinden gewöhnt sind, kann Manches zugemuthet werden, was ihren Collegen vor dreihundert Jahren als stillos vorkommen mußte, die nur symphonisch zusammengeordnete Melodien kennen wollten. Wie weit darin gegangen werden darf, liegt außerhalb der Vorherbestimmung. Der Künstler muß wissen, was er wagen darf, ohne sich am eignen Leibe zu schädigen. Ich sage nicht, daß die Intonationsreinheit bei Brahms nicht manchmal größere Schwierigkeiten böte, als nöthig wäre. Wenn man aber den neuen Gehalt dagegen in die Schale wirft, den er dem Liede zugebracht hat, dürfte sie doch sehr zu seinen Gunsten sinken. An den enharmonischen Schwierigkeiten in „Darthula's Grabgesang" wird sich jede gebildete Sängerschaar mit Freuden mühen, um zum Genuß des Ganzen zu kommen, das mit wahrhaft wunderbaren Tönen wie aus fernster Vorzeit herüberklingt. Es erklärt sich gleichfalls aus der Beschaffenheit der alten Vorbilder, warum Brahms bei der üblichen Vierstimmigkeit nicht stehen geblieben ist. Wie er ohne Zwang sechsstimmig zu schreiben versteht, hat er noch in einem seiner jüngsten Werke (Op. 104) gezeigt. Für das Männerquartett scheint er sich wenig zu interessiren, mehr für den Frauenchor, und auch hier hat er es gewagt, bis zur Sechsstimmigkeit vorzuschreiten.

IV.

Polyphon schreiben läßt sich lernen; was nicht gelernt werden kann, ist ursprünglich polyphon empfinden und also auch erfinden. Schumann besaß diese für unsere Zeit seltene Gabe, aber er hat sie nur auf instrumentalem Gebiete nutzbar gemacht. In die Gesangs-Polyphonie tiefer einzudringen, fühlte er sich nicht getrieben. Brahms besitzt die Gabe ebenfalls, ich darf nicht entscheiden wollen, ob in noch stärkerem Grade, jedenfalls ließ ihn seine Energie vor der schwierigen Aufgabe nicht still halten, welche Schumann sich aus dem Wege schob. Um eine Lösung im Sinne Cherubini's und Mozart's konnte es sich für ihn nicht handeln. Diese schöpften die Mittel aus Palestrina's Born; für den protestantischen Norddeutschen stand Bach dazwischen. Bach's Polyphonie ist nicht original gesanglich, sondern dem Gesang nur angepaßt. Er besaß ein Recht, so zu verfahren; sollte ihm einmal die kirchliche Musik Anfang und Ende alles Schaffens sein, so war dies nur möglich auf Grund der Orgelkunst, welche damals im protestantischen Bereich allein noch kirchlich war. Die Zeiten haben sich geändert, die protestantische Kirchenmusik ist untergegangen, Bach ist geblieben. Ihn umgehen kann Niemand; sehe Jeder, wie er mit ihm fertig werde.

Dies ist die Lage. Wie ein Ausweg aus ihr zu finden sei, kann kein Historiker zeigen, die That des Künstlers allein kann ihn brechen. Wer nicht auf das Erbe des 16. Jahrhunderts verzichten will, steht vor einer doppelten Schwierigkeit. Wie soll er es nutzbar machen, nachdem Bach es in andere Werthe umgesetzt zu haben scheint? Das Gebahren der heutigen Componisten zeigt deutlich ihre Verlegenheit. Die Katholiken, soweit sie jetzt dabei sind, ihre Kirchenmusik zu reformiren, wissen nichts mit ihm anzufangen. Die Winterfeld-Grell'sche Richtung, welche von Berlin ausgeht, hält ihr Ideal mit Bach's Art positiv unvereinbar. Brahms sucht den doppelten Bogen zu schlagen von dem Reformationszeitalter zu Bach, von diesem zur nach-

beethoven'schen Periode. In diesem Lichte erscheinen mir seine Motetten, das Deutsche Requiem und das Triumphlied; die Zeit wird lehren, ob ich richtig sah.

Die kirchliche Liturgie gibt ihm keinen Stützpunkt. Aber darum schweben seine geistlichen Tonwerke doch nicht in der Luft. Ihr Unterbau ist die religiöse Volksempfindung, wie sie sich in Luther's Bibel und der geistlichen Dichtung seit Jahrhunderten ausspricht. Er hat aus dieser Quelle seinen Ideenschatz in gleicher Weise bereichert, wie aus dem weltlichen Volkslied. Er steht zu ihr ganz ebenso naiv, wie zu diesem. Es kommt dabei gar nicht in Frage, ob die Verkündigungen der Bibel und die Gebete des Kirchenliedes seine persönlichen Glaubensgrundsätze enthalten. Als Ausdrucksformen der Volksanschauung und Volksempfindung sind sie ihm Wesenheiten.

Die geistlichen Gesänge für Frauenstimmen über lateinische Texte möchte ich am liebsten als Studien bezeichnen. Sie sind zum Erstaunen künstlich, nicht ohne Gewaltsamkeiten, und haben außerdem nicht allzuviel von Brahms'schem Wesen an sich. Auch in den frühesten deutschen Motetten: „Es ist das Heil uns kommen her" und „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz" für fünf Stimmen zeigt er noch nicht ganz denjenigen Grad der Gewandtheit, welchen die Schwierigkeit der Aufgabe erheischt, die er sich stellt. Alle folgenden sind bewunderungswürdig: der Meister hat sich nun einen eigenen Stil geschaffen, bei dem man weder an Palestrina oder Eccard noch an Bach, sondern immer nur an Brahms selber erinnert wird, und der in den achtstimmigen Fest- und Gedenksprüchen sich ebenso elastisch wie majestätisch bewegt. Nur die Einführung des Chorals „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" am Schlusse der köstlichen Motette „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen" gehört zu den Bach dargebrachten Huldigungen, die in der Idee des Kunstwerkes selbst nicht begründet sind. Ein Choral, als fremder Bestandtheil in einem Originalwerke verwandt, kann nur als Symbol der evangelischen Gemeinde gelten. Bach durfte dies

thun, da seine Werke dem Gottesdienste zugehörten; bei Brahms trifft die Bedingung nicht zu. Das wußte er gewiß so gut wie wir. Darum nenne ich eine Huldigung, was er gethan hat.

Kleine Chorstücke mit Begleitung: außer dem Begräbnißgesang ein Ave Maria mit kleinem Orchester, ein Geistliches Lied von Flemming mit Orgel, der 23. Psalm mit Orgel bereiten auf das Deutsche Requiem vor, das dennoch bei seinem Eintritt in die Welt mit der Gewalt einer Offenbarung wirkte. Auch wer sich von Brahms des Außerordentlichen versah, hatte diesen adlergleichen Aufschwung nicht erwartet. All das Feuer, welches sich durch Berührung mit dem Größten und Höchsten im Genius des Künstlers entzündet hatte, war hier mit seinen intensivsten Strahlen in einen Brennpunkt zusammen geleitet. Zu den kleinen Chorstücken verhält sich das Requiem etwa, wie Brahms' große Liedformen zu seinen Strophenliedern. Beethoven's Symphonik ist nach Form und Darstellungsmitteln in die Idee einbezogen. Die Art der Lyrik ist insofern oratorienhaft, als sie sich in der Mehrzahl der Sätze an volksthümlichen Vorstellungen und Bildern von Tod und ewigem Leben entzündet. Andrerseits wird diesen doch eine so tief gehende Einwirkung auf die musikalische Erfindung wie bei Händel nicht gestattet. Alles geht entschiedener auf dem Grund und Boden der reinen Musik vor sich, und dadurch erscheint das Werk doch auch der Weise Bach's verwandt. Es tritt also auch hier stilistisch etwas Neues entgegen. Neu ist ferner, daß das Deutsche Requiem nur aus Chorsätzen besteht. Anderwärts hat Brahms bewiesen, daß er auch große Sologesänge zu bauen vermag. Im Requiem werden nur dreimal kurze Solosätze mit dem Chor combinirt, um dessen Wirkungen durch den Gegensatz zu heben. Cherubini's Requiem als Vorbild bezeichnen kann nur die oberflächliche Betrachtung. Dies gehört durchaus in die katholische Liturgie, ist seiner ganzen Stimmung nach durch sie bedingt und rechnet auch mit den mannigfachen sinnlich-sichtbaren Eindrücken, welche der Akt einer Seelenmesse darbietet. Brahms hat sein

Werk „Ein“ deutsches Requiem benannt und dadurch genügend angedeutet, daß es zur kirchlichen Todtenfeier nur in einen entfernten Vergleich gesetzt werden darf. Nach dem deutsch-französischen Kriege hat man es mehrfach für geeignet befunden, zur Gedächtnißfeier für die Gefallenen aufgeführt zu werden. Mir erschien dies als eine unglückliche Wahl. Welche Art von Musik für eine solche Gelegenheit paßt, zeigen Stücke wie die Todtenklage aus Händel's „Saul“ oder der Eingangschor des „Judas Maccabäus“. Steht die Zuhörerschaft schon unter einer stark ergreifenden, stimmunggebenden Vorstellung, so ist ihr nur eine solche Musik annehmbar, die diese voraussetzt, ausbreitet und verklärt. Die Musik des Deutschen Requiems gräbt sich zu tief ein und fliegt zu hoch; sie kann nur ein ganz unbelastetes Gemüth mit sich ziehen. Selbst diesem wird es nicht leicht sein, ohne Erschöpfung zu folgen. Den Hörer so andauernd im Zustande höchster Anspannung halten, ist Brahms'sche Grausamkeit. Sie tritt vielleicht noch rücksichtsloser auf im Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester, mit welchem Brahms 1872 den Sieg der deutschen Waffen feierte. Wie im Requiem männliche Trauer, so gibt hier eine heldenhafte Freude den Grundton an. Aber nur eine Natur von Erz ist im Stande, den kolossalen Aufbau dieses unvergleichlichen Monuments sympathetisch mitzuleben und seine Wucht nicht vielmehr als Belastung zu empfinden. Brahms hat unbeachtet gelassen, daß der musikhörende Theil des deutschen Volkes nicht aus lauter Spartanern besteht. Gibt das Triumphlied auch nur drei Sätze gegenüber den sieben des Requiem, so herrscht in diesen doch vergleichsweise größere Abwechslung der Stimmungen. Ist die Art der Lyrik hier und dort dieselbe, so sind doch im Requiem die Bilder mannigfaltiger, an denen sie sich aufrankt. Wohl hat der Componist den allgemein lautenden biblischen Text der ersten beiden Chöre durch geistvoll gewählte Mittel gegenständlicher gemacht: das Hauptthema des ersten Chores ist eine Umbildung der Nationalhymne, das bedeutet die Huldigung

für den Herrscher im Siegerkranz; im zweiten Chor weist die wie Glockenton hineinklingende Melodie „Nun danket alle Gott" auf eine kirchliche Dankfeier hin. Aber die dadurch erzeugten Vorstellungen werden für die Masse der Zuhörerschaft nicht greifbar genug, um sich lebendig in ihr zu entfalten. Erst die ekstatische Vision des dritten Chores von dem Helden auf weißem Roß, der durch die geöffneten Himmelsthore reitet, packt Alles, was lauschen kann, mit sinnlich bezwingender Gewalt. Für Brahms' Auffassung der Bibel, aus der er sich für das Triumphlied wie für das Requiem den Text selbst zusammenstellte, ist dieser Chor lehrreich. Sie ist ihm das Volksbuch, dessen Erzählungen er in Töne umsetzt. Wer der Offenbarung Johannis einen mystisch kirchlichen Sinn unterschiebt, möge es ihm verübeln; er hat dann aber jedenfalls den Componisten nicht verstanden.

Ein Chorwerk von dem Umfang dieser zwei hat Brahms seither nicht wieder geschrieben. Aber er hat neben sie vier kleinere gestellt, die man ebenfalls religiöse nennen kann. Doch nur in der Rhapsodie nach Goethe's „Harzreise im Winter" gilt die Religion der Liebe, welche das Christenthum predigt, und dieses Werk würde man ebenso richtig nicht zu den chorischen rechnen. Die Hauptsache in ihm ist der Gesang einer Altstimme, welche in herrlich entwickelten Formen von Menschenhaß redet und jener Liebe, mit der ein allwaltender Vater aus tausend Quellen den Durstenden tränkt. Der schließlich hinzutretende Männerchor gibt nur den weichen, wärmeathmenden Grund her, auf welchem der Einzelgesang trostvoll und erhaben dahinwallt. Die andern enthalten hellenische Anschauung: durch eine tiefe Kluft sind selige Götter und unselige Menschen geschieden. Als habe ihn der Gegensatz gereizt, läßt Brahms unmittelbar auf die Rhapsodie das Schicksalslied aus Hölderlin's „Hyperion" folgen, dem er später noch Goethe's Parzenlied an die Seite setzte. Dort wohnen die Götter im Himmel entschwundenen Kinderglücks, knospenden Lebens voll aus stillen klaren Augen

blickend, und der Mensch, aus diesem Himmel vertrieben, stürzt in tobender Unrast wie ein Strom übers Geklipp ins Dunkle hinab. Hier sind die Götter das selbstsüchtige Aristokratengeschlecht, das die Menschen braucht und von sich stößt, ihnen ihr gutes Recht verweigernd. Mit der Verschiedenheit des Inhalts deckt sich die Musik. Im Schicksalslied ist sie sinnender, schwermüthiger: wenn der Chor geendet hat, vom Dahinschwinden der leidenden Menschen zu singen, zieht das Bild des Reichs der Seligen dem sehnsuchtsvoll Aufblickenden noch einmal vorüber, hoch im lichten Azur, wohin kein Laut der menschlichen Stimme mehr dringt. Vom Liede der Parzen, „als Tantalus vom goldnen Stuhle fiel", sagt Iphigenie: „Sie litten mit dem edlen Freunde; grimmig war ihre Brust und furchtbar ihr Gesang." Der düstre Zorn ist es, der hier seine dröhnende Stimme erhebt. Mit zermalmender Wucht wirft sich dieses Stück auf den Hörer. Nur gegen Ende schleicht sich beim Ausblick auf die Leiden der kommenden Tantaliden-Geschlechter eine tiefe Wehmuth ein. Das dritte Werk ist Schiller's Nänie „Auch das Schöne muß sterben". Im Requiem hatte es gelautet: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg." Bei den Hellenen beugen sich selbst die Götter dem bezwingenden Schicksal. Im Jenseits der Christen werden alle Thränen getrocknet und ewige Freude wird über ihren Häupten sein; der hellenische Geist verkörpert in Schönheit nur, was groß und herrlich war; das „Gemeine" geht in das wesenlose Reich der Schatten hinab. Der Lichtglanz der altgriechischen Welt und ihre geheime Melancholie haben die Fäden gesponnen, aus welchen die Nänie gewoben ist. Leicht bemerkt man, daß in diesen so zu sagen antiken Stücken der musikalische Stil ein anderer ist, als in den christlichen. Der Tiefsinn der Polyphonie war ihrem Wesen nicht gemäß; ein mehr durch Massen wirkender, homophonerer Chorsatz herrscht und überall eine gewisse Einfachheit. Sie zeugen ebensowohl von der eindringenden, wie von der umfassenden Kraft des Künstlers. Ihre geringe Anzahl gegenüber den christlich-religiösen Werken zeigt aber deutlich an,

daß er sich doch am wohlsten fühlte, wenn er im Anschauungskreise seines Volkes wirkte.

V.

Ich habe erwähnt, das Brahms es nicht liebt, in der Instrumentalmusik zu poetisiren. Schumann's reizvolle Clavierbilder mit Ueberschriften finden bei ihm nur wenige Seitenstücke im Andante der F-moll-Sonate und in den Clavier-„Balladen" (Op. 10). Ich meine nicht, daß poetische Vorstellungen in seine Instrumentalmusik nicht doch zuweilen ihre farbigen Lichter würfen. Ganz klares, in sich selbst befriedigtes Tonleben fließt durchaus nur bei Mozart; Haydn und Beethoven zeigen sich poetischen Stimmungen zugänglicher, und Beethoven noch um ein starkes Theil mehr als Haydn. Ich würde sagen, daß Brahms ungefähr auf den Standpunkt Beethoven's tritt, vielleicht mit noch etwas größerer Zurückhaltung: ein Pastoralsinfonie-Programm, ein Dankgebet des Genesenden, selbst Ouverturen wie zu Egmont und Coriolan, die von ihrem Zweck einen bestimmteren poetischen Charakter entlehnen, hat er sich nicht gestattet. Dagegen erzielt er dergleichen Wirkungen manchmal durch die aparte Wahl der musikalischen Organe (Horn-Trio, Clarinetten-Quintett), durch gedämpfte Geigen, durch Tongänge, die irgend eine Vorstellung zu wecken geeignet sind. Alles dies verhältnißmäßig selten.

Worauf er von Anfang an mit seiner ganzen Energie losgeht, ist organische, einheitliche Durchbildung nach ausschließlich musikalischen Gesichtspunkten. Keine Form der österreichischen Meister bleibt unbenutzt, auch das vernachlässigte Rondo tritt in seine Stelle wieder ein. Den großen Rahmen bildet die viersätzige Sonaten- oder Sinfonie-Form, in welchem er jedem der Sätze nach Charakter und Construction die Rolle beläßt, welche er aus Haydn's, Mozart's und Beethoven's Hand empfing. Die musikalischen Politiker unserer Tage nennen ihn einen Reactionär. Es gibt keinen wunderlicheren Vorwurf. Niemand beanstandet doch, daß heute noch Lieder componirt werden. Diese Form be-

steht seit einem halben Jahrtausend, ist, wennschon gelegentlich etwas verändert und erweitert, im Grundriß immer die gleiche geblieben, und Hunderttausende von Liedern sind entstanden, ohne daß sie sich erschöpft hätte. Ist dies in so knapp zugeschnittenen Verhältnissen möglich, wie sollte es unmöglich sein in den denkbar weitesten sinfonischen Formen, die der Freiheit individueller Bewegung einen unmeßbar größeren Raum gewähren? Andere sagen, Brahms beweise durch die That, daß sich in diesen Formen „noch“ etwas Neues sagen lasse. Nicht „noch“, sondern immer wird es der Fall sein, so lange unsere Musik besteht. Denn sie sind aus dem innersten Wesen derselben abgeleitet und in ihren Grundzügen gar nicht vollkommener denkbar. Selbst diejenigen, welche meinen, sie zerbrochen und damit eine befreiende That vollbracht zu haben, bedienen sich ihrer, wofern sie überhaupt noch irgend einen befriedigenden Eindruck erzielen wollen. Sie können nicht anders, so lange es noch Satz und Gegensatz in der Musik gibt. Nur machen sie es viel schlechter, als der, welcher die Hinterlassenschaft der Vergangenheit mit Bewußtsein und in der Absicht antritt, sie im Dienste des Schönen nach Kräften zu verwenden. Kraft freilich gehört dazu; im Uebrigen führen viele Wege ins Heiligthum. Weber und Schubert, Schumann und Gade haben das feste Gefüge Beethoven's vielfach gelockert und sind in der musikalischen Architektonik unzweifelhaft geringere Meister. Sie suchen diesen Ausfall durch andere herrliche Eigenschaften zu vergüten, und Niemand, dem Musik mehr ist als Rechenkunst, wird Pedant genug sein, sie ihrer Schwächen halber scheel anzusehen. Nur die Annahme, als seien ihre Willkürlichkeiten die Wegweiser zu neuen höheren Zielen, ist irrig. Die Grundlagen müssen fest bleiben, auf ihnen baue ein Jeder seinem Bedürfnisse gemäß. Nach Brahms werden Andere kommen, die es anders machen als er. Sein Streben geht auf Concentrirung und untrennbar festes Zusammenfügen mit all den Mitteln, welche der Tonkunst als solcher eigen sind.

Von jeher hat Brahms an sich selbst die allerhöchsten Anforderungen gestellt und seine Kräfte jeder Aufgabe gegenüber vorsichtig geprüft. Nicht alle seine Werke sind gleichwerthig, dies muß einmal in menschlichen Dingen so sein; von Bedeutung aber ist Alles, was er hat erscheinen lassen. Unverkennbar hat er vor gewissen Gattungen einen sehr großen Respect: mit Sinfonien kam er erst hervor, als er längst auf die Höhe seines Entwickelungsganges gelangt war, die Claviersonate hat er nach den ersten jugendmuthigen Würfen bis heute ganz unangerührt gelassen. Sehr zahlreich aber sind die Kammermusikwerke, in denen sich das Clavier mit andern Instrumenten verbindet. Seinen Clavierstil hat er seit den frühesten Anfängen kaum wesentlich geändert. Daß er sich Schumann's Art nicht aneignete, kommt ihm für die Kammermusik zu statten. Schumann's Clavierpolyphonie erschwert den andern hinzutretenden Instrumenten die Betheiligung. Sie werden in eine untergeordnetere Stellung gedrängt, als sie verdienen. Ist schon ganz allgemein die Zweistimmigkeit für den Claviersatz das Normale, so besonders dann, wenn ein oder zwei concertirende Instrumente hinzutreten. In dieser Beziehung bleibt es durchaus bei den Grundsätzen, welchen Bach in den bekannten sechs Violinsonaten gefolgt ist. Natürlich können sich den beiden Hauptstimmen generalbaßmäßig füllende Harmonien gesellen, auch können diese zerlegt oder figurativ umspielt werden. In seinen Violin- und Violoncell-Sonaten sowohl wie in seinen Trios zeigt sich Brahms über diesen Punkt von Anfang an vollständig im Klaren. Jene sind in dem bezeichneten freieren Sinne durchaus dreistimmig, diese bald vierstimmig, bald gegenchörig, indem die concertirenden Instrumente dem Clavier gegenüber zusammenhalten. Fast durchaus in diesem Stile hält sich das C-moll-Trio, in jenem das vier Jahre frühere Trio in C-dur. Es ist belehrend, sie unter diesem Gesichtspunkte zu vergleichen, und fast scheint es, als habe der Componist sie mit Absicht in Gegensatz gebracht. Im C-dur-Trio ist nur das Andante in Variationenform gegenchörig,

dieses aber auch so entschieden, wie es eben nur klar bewußter Vorsatz zu Stande bringt: Streichinstrumente und Clavier haben je ihr eignes Thema, welche in contrapunktischem Gefüge zusammen auftreten, dann wird bald das eine, bald das andere variirt, zum Beschluß beide zusammen. Ein Einfall, den Bach gehabt haben könnte. Treten dem Clavier mehr als zwei Instrumente zur Seite, so ändert sich das Verhältniß und die Gegenchörigkeit wird das herrschende Stilprincip. Das unübertroffene Muster für diese Schreibart ist Mozart. Brahms finden wir hier anfänglich auf anderer Fährte. Er mag erwogen haben, daß die Klangfülle des Claviers sich seit Mozart's Zeiten sehr verstärkt und es gegen den Chor der concertirenden Instrumente das Uebergewicht gewonnen hat. In den ersten beiden Clavierquartetten und im Clavierquintett herrscht ein Verhältniß, das man insofern orchestral nennen kann, als das Clavier ungefähr die Rolle spielt, wie im Orchester das Streichquartett: es stellt Kern und Hauptsache dar, die andern Instrumente sind verstärkend und füllend thätig, und treten zuweilen mit Solocharakter, seltener in geschlossenen Massen alternirend hervor. Die Schreibweise deckt sich doch nicht ganz mit derjenigen Schumann's, welcher das Clavier in noch viel höherem Grade überwiegen läßt. Sie ist etwas Neues, was aber dem Meister später selbst nicht mehr gefallen haben dürfte. Im dritten Clavierquartett ist er zum Stile Mozart's zurückgekehrt, oder besser: er hat ihn sich im veränderten Tonmateriale neu errungen.

Mozart's Musik macht überall den Eindruck des natürlichen Blühens und Quellens; es scheint, als habe es Arbeit für ihn nicht gegeben, daher die elysische Wonne, mit der er das Herz erfüllt. Beethoven weiß, daß er unfehlbar siegen wird, ihm folgen wir mit dem stolzen Vorgefühl des Triumphes. Brahms haust in cyklopischen Werkstätten; mächtige Kräfte dienen ihm, aber sie sind manchmal widerspänstig und müssen durch einen gebieterischen Willen gezwungen werden. Er imponirt immer, und der Hörer fügt sich, wenn auch nicht immer gern. Wenn

das dritte Clavierquartett diese Betrachtung anregt, so geschieht es nicht nur aus einem Grunde. Seine Vorgänger und das Clavierquintett, auch das erste Streichsextett sind von einem Reichthum der Gedanken, den man verschwenderisch nennen würde, wenn es für einen so umsichtigen Haushalter überhaupt Verschwendung gäbe. Im dritten Quartett hat er, so scheint es, zeigen wollen, daß man es auch anders machen könne, ganz anders. Er beschränkt sich in den Hauptgedanken auf das Allernothwendigste, er geht so weit, daß er im ersten Satze sogar auf einen längeren Seitengedanken verzichtet und statt dessen beide Male eine kleine Variationenreihe über ein achttaktiges Thema einbaut. Unerschöpflich, wie dort in neuen Melodien, zeigt er sich hier in der Ausspinnung des thematischen Gehalts, überhaupt eine seiner stärksten Eigenschaften. Weil er auf sie mit voller Zuversicht vertraut, mißachtet er zuweilen, daß die natürliche Beschaffenheit der Gedanken ihrer Verwerthung doch eine Grenze zieht. Es kommen bei ihm Stellen vor, wo die Dinge zwar thematisch oder motivisch verbunden sind, der Hörer aber von ihrem inneren Zusammenhange doch nicht überzeugt wird. Auseinanderreißen lassen sie sich nicht mehr, aber man sieht die Eisenklammern und daß Gewalt gebraucht worden ist.

Auffällig ist mir immer gewesen, daß Brahms, wenn er sich einer neuen Gattung bemächtigt, dies in doppeltem Angriff, wie von zwei Seiten her, zu thun liebt. Er schreibt zwei Serenaden, zwei Clavierquartette, zwei Streichquartette, zwei Sinfonien, zwei Ouverturen unmittelbar hintereinander. Hier herrscht offenbar eine Art Methode. Man hat gesagt, jedes vollendete Kunstwerk lasse im Künstler einen Rest von Unbefriedigung zurück und dieser bilde den Keim seiner nächsten Schöpfung. Das kann es aber bei ihm nicht wohl sein, denn in Stil und Mittelbeherrschung stehen sich die beiden Exemplare immer gleich. Niemand wird sagen können, das eine sei besser als sein Nachbar, es ist eben nur anders. Es hat den Anschein, als spalte sich bei solchem Anlaß seine Phantasie gleichsam in zwei Hälften,

deren jede nun mit verdoppelter Energie arbeitet. Ist die Aufregung des ersten Angriffs vorüber und er im sichern Besitz, so läßt er es dann gemächlicher angehen. Man würde auf einen solchen Gedanken nicht gerathen, zeigten sich nicht auch andere räthselhafte Züge. Wie kommt es nur, daß ein Künstler, dem das Bilden einheitlicher Gestalten über Alles geht, den einfachsten Mitteln für solchen Zweck oft so eigensinnig ausweicht? Die ganze Architektonik eines Sonatensatzes beruht auf dem plastischen Hervortreten der Hauptgegensätze. Das weiß unser Meister ganz genau und erfindet auch demgemäß. Aber nun treibt ihn sein Dämon, sich am eignen Kinde zu vergreifen. Eine Melodie, welche, wenn sie auf schwach bewegter Woge dahinschwömme, durch ihre Schönheit Alles entzücken würde, stattet er mit einer unruhigen, schweren, durch ineinander spielende Rhythmen auffälligen Begleitung aus, die zunächst nur den einen Zweck sicher erreicht, die Aufmerksamkeit zu stören. Es ist, als ob ihn die eigene Schönheit verlegen machte. Dadurch schwindet die Kraft des Gegensatzes und das Ganze scheint eintönig, was es nicht sein soll, und in der Nähe betrachtet, auch nicht ist. Andrerseits kommt es vor, daß die Gegensätze zu schroff ausfallen und der Hörer Mühe hat, die verbindende Grundstimmung festzuhalten. Daß Brahms durch sein Temperament in Gefahr kommt, bei leidenschaftlichen Steigerungen das Maß zu verlieren, ist ein schon bei der Gesangsmusik erwähnter Zug. Er fällt häufiger auf in der Kammermusik für Streichinstrumente allein, als dort, wo das Clavier mitthätig ist. Bei den österreichischen Meistern bleibt — einige spätbeethovenische Werke ausgenommen — auch dort, wo die größte Kraftentfaltung stattfindet, immer noch ein beträchtlicher Rest in Reserve, der nicht angegriffen zu werden braucht. Dies wird vom Hörer empfunden und hält ihn im ruhigen Genuß. Brahms treibt die Spieler manchmal bis zur äußersten Kraftanspannung, und dennoch reicht sie zur völligen Darstellung der Idee nicht aus. In den Durchführungspartien sind solche Stellen am häufigsten. Man höre sie mit geschlossenen

Augen, denke sie als Aeußerungen menschlicher Organe, und versuche sich vorzustellen, in welchen Zuständen sich Menschen befinden müßten, damit solche Töne für sie paßten, welches ihre Mienen, ihre Gebärden wären. Würden sie noch schön genannt werden können? — Man findet diesen Einfall befremdlich? „Der Mensch ist das Maß aller Dinge", sagt Protagoras.

Zu den räthselhaften Zügen gehört auch die Gleichgültigkeit, die Brahms gegen die klangliche Erscheinung an den Tag legen kann. Das Clavierquintett war anfänglich nur für Streichinstrumente geschrieben. Dann schmolz er es in das Material um, in welchem es jetzt besteht, ließ es aber auch als Sonate für zwei Claviere ausgehen. Die Variationen über ein Thema von Haydn erschienen für Orchester und zugleich für zwei Claviere, ohne daß sich bestimmt sagen ließe, für welche Organe sie ursprünglich gedacht waren. Manche Variation scheint für diese, manche für jenes besser zu passen. Er ist ein Spiritualist, wird gesagt, auf die Erfindung an sich kommt es ihm an. Aber es gibt in der Musik keine Erfindung an sich, und ein Segen ist's, daß es sich so verhält. Brahms selber straft diese Ausrede Lügen. Er kann genial erfinderisch sein in Klangwirkungen. Alle seine Werke geben davon Zeugniß, von den Serenaden, dem ersten Clavierconcert und den Frauenchören mit Harfe und Hörnern an bis zu dem Clarinettenquintett. Er ist es immer, wo ihm etwas darauf ankommt. Die Herstellung eines durchschnittlichen Wohlklangs und der gehörigen Abtönung der Klang-Qualitäten, dasjenige, was Andere ohne Mühe erlernen, die, mit einem Zehntheil seines Genies begabt, sich reich dünken könnten, macht ihm zu Zeiten wenig Sorge.

Selbstverständlich sage ich alles dies nicht um zu verkleinern, sondern um zu kennzeichnen. Es wäre auch ganz falsch, zu meinen, die erwähnten Sonderbarkeiten fänden sich in allen seinen Werken. Sie tauchen auf und verschwinden wieder, sie werden in seinen späteren Compositionen immer seltener. Die goldne Ernte an Kammermusikwerken, welche die letzten fünf Jahre ge-

bracht haben, bekundet ein Hineinreifen in eine harmonische Ausgeglichenheit der Kräfte, welches nicht das höhere Alter allein hervorgebracht haben kann, denn die Lebensenergie und Schaffenslust durchströmt den Neunundfünfzigjährigen noch mit gleicher Stärke wie je zuvor. Es ist ebensowohl das Ergebniß unausgesetzten Ringens nach den höchsten Idealen.

Brahms hat vier Concerte geschrieben. Was man von ihm erwarten konnte, ist, wenngleich spät, in Erfüllung gegangen: er hat das Concerto grosso der Alten, welches in Beethoven's unzutreffend so benanntem „Tripelconcert" seinen letzten Ausläufer entsendet zu haben schien, von Neuem auf dem Plan erscheinen lassen (Op. 102). Violine und Violoncell sind es, die gemeinschaftlich gegen das Orchester concertiren. Im Aufbau bewunderungswürdig und an bedeutenden und schönen Gedanken reich, scheint mir dieses Werk doch in der Behandlung der Soloinstrumente nicht glücklich und namentlich im Passagenwerk zu sehr clavierartig. Anders steht es in diesem Betracht mit dem Violinconcert (Op. 77), einem glänzenden Werk von stolzer, männlicher Haltung, das allerdings auch ein männliches Solospiel erfordert. Wer es ausführen will, muß sich nicht nur an Beethoven, sondern auch an Bach geschult haben; virtuosisch blendend, elegant und insinuant ist es nicht. Im Mittelsatz ist das Soloinstrument wohl zu sehr aus der führenden Rolle gedrängt, die ihm hier von Alters her und von rechtswegen zukommt. Die übrigen beiden sind Clavierconcerte. Die Praxis der älteren Meister, ihre Concerte für sich selbst zu schreiben, ist das Naturgemäße, wobei es soviel wie möglich verbleiben müßte. Im Concert soll das Soloinstrument seine höchste Leistungsfähigkeit nach allen Seiten hin hervorkehren; wie das anzufangen sei, kann doch vollständig nur der wissen, der es selbst beherrscht. Brahms ist kein Claviervirtuos; sich zu dieser Specialität auszubilden, hat es ihm an Zeit und Lust gefehlt. Aber einen gewaltigen Spieler muß man ihn nennen. Er hat seine eigne Art von Technik und ist in ihrem Bereiche sehr erfinderisch.

Ihr Charakter prägt sich mehr nach dem Kraftvollen hin aus, als nach dem Zarten. Vollgriffigkeit, weite Spannungen, kühne Sprünge, eine große Gewandtheit und Ausdauer in Terzen-, Sexten- und Octaven-Gangwerk, Unabhängigkeit der Hände und Finger, auch im rhythmisch-verzwicktesten polyphonen Geflecht, sind einige ihrer Haupteigenschaften. Seine Variationen über ein Thema von Paganini, fünf Hefte Studien für Pianoforte über Compositionen von Chopin, Weber und Bach, Manches auch in den acht Clavierstücken (Op. 76) und den zwei Rhapsodien (Op. 79) lassen staunen über das, was ihm möglich ist. In den Concerten entwickelt er diese Technik am großartigsten und macht sie dadurch auch für die Virtuosen hoch interessant. Dankbar im landläufigen Sinne sind sie trotzdem nicht, und zwar aus folgendem Grunde.

Man hat Brahms' Clavierconcerte wohl Sinfonien mit Clavier genannt; dies sind sie nicht. Grade dasjenige, was die Eigenthümlichkeit der Concertform ausmacht, und was Mendelssohn und Schumann, zum Theil auch Weber, geringschätziger behandelten, hat er streng respectirt. Die Form der Sinfonie erscheint in ihr mit der des älteren italienischen Kammerconcerts gemischt. Wie das neuere Concert aus Mozart's Händen hervorging, ist es ein Muster rein musikalischer Vernunftmäßigkeit, prägt zugleich die Idee des Concertirens zweier verschieden begabter Mächte aufs Glücklichste aus und zeigt endlich ein so dehnbares Gefüge, daß es dem freien Spiel des Soloinstruments, das, um seinen Zweck zu erfüllen, immer einen improvisatorischen Zug haben muß, allezeit willig nachgibt. Brahms ist ein viel zu scharfsichtiger Künstler, als daß ihm entgehen konnte, wie hoch die Mozart-Beethoven'sche Concertform die phantasieartigen Gebilde seiner nächsten Vorgänger überragt. Aber in einem andern Punkte weicht er von den Wiener Meistern ab. Ihre Concerte halten sammt und sonders die Grundstimmung eines heiter glänzenden Spiels fest. Der Ernst hat nur soweit Zutritt, als er der Freude zur Schattirung dient. Auch die Romantiker

haben das Concert nicht anders aufgefaßt. Brahms ist der erste, welcher nicht die Form, aber die Stimmung der Sinfonie auf das Concert überträgt. In diese muß der Solospieler eingehen, und damit ist von selbst gegeben, daß er sein eignes Ich zurückzudrängen hat. Mir scheint, daß es ein Mittel war, die Form zu vertiefen und nachhaltig zu bereichern, und ich gestehe gern, daß ich das D-moll-Concert (Op. 15) für eins der bewunderungswürdigsten Stücke seines Schöpfers halte, um so mehr, als dieser kühne Wurf ihm schon in seinen Jugendjahren gelang. Der Eindruck einer düstern Majestät geht von ihm aus, die sich zu feierlicher Erhabenheit klärt und erst im letzten Satze der Menschheit freundlicher zulächelt. Das fast ein Vierteljahrhundert spätere B-dur-Concert (Op. 83) ist heller gefärbt. In den ersten beiden Sätzen ein Ausbruch unbändiger Kraft, findet es sich in den beiden letzten zu wohlthuendem Maßhalten und holder Anmuth zurück. Die Einfügung eines vierten Satzes erklärt sich aus dem Sinfonie-Charakter. So lange es bestimmende Idee des Concerts war, daß Solo und Tutti die Mannigfaltigkeit ihres Ausdrucksvermögens gegeneinander ausspielten, war ein solcher überflüssig. Der von Brahms componirte ist sehr schön; von der Nothwendigkeit, über die Dreisätzigkeit hinauszugehen, hat er mich noch nicht überzeugt.

Nachdem die Zurückhaltung gegen die Orchestercomposition einmal aufgegeben war, hat Brahms sie mit einer Nachhaltigkeit gepflegt, daß man ein Jahrzehnt seines Lebens kurz das sinfonische nennen kann. Von 1877 an erschienen während neun Jahren vier Sinfonien und außer zwei Concerten noch zwei große Ouverturen. Die ersten beiden Sinfonien bilden den bei Brahms häufig zu beobachtenden Phantasiegegensatz und müssen wie ein Paar betrachtet werden, das aus einer und derselben tief verborgenen Wurzel aufgewachsen ist. Wer den Charakter des Mannes gleichsam im Auszug kennen lernen will, höre und studire sie. Der Anfangssatz der ersten steht da wie ein Berg in Wetterwolken und entwickelt sich mit einer furchtbaren Energie

fast nur aus einem einzigen Motiv von drei Noten. Der Vergleich mit dem ersten Satze von Beethoven's C-moll-Sinfonie sei nur deshalb angeregt, um sich die Eigenthümlichkeit des jüngern Meisters daran klar zu machen. Das Andante ein Bild erhabener Innigkeit und edler Schwärmerei, im Allegretto jene ernste Grazie, die in dieser Art kein anderer deutscher Componist besitzt, Gluck vielleicht ausgenommen. Dem Finale geht eine Einleitung vorher voll aufregender Phantastik, gemischt aus wilder Heftigkeit und prachtvollen Feierklängen; selbst ist es ein Jubelgesang von einer Kraft der Steigerung, wie sie etwa nur der sechste Satz des Deutschen Requiems noch zeigt. Das Gegenbild, die zweite Sinfonie, leuchtet wie heller Frühlingssonnenschein bald in romantischer Waldfrische, bald auf freiem, festem Wanderpfad, bald lieblich schwebende Gestalten umfließend; nur das pathetische Adagio entfernt sich auffallend weit von der Grundstimmung. Im Hinblick auf den Schluß des ersten Satzes kann ich hier den Hinweis auf die außerordentliche Schönheit der Brahms'schen Codasätze nicht unterdrücken. Beethoven war der erste, welcher der Coda einen besonderen rückblickenden Reiz verlieh. Brahms wirkt an dieser Stelle fast noch eindringlicher, weil der Gegensatz gegen das Vorangegangene oftmals ein schärferer ist. Man staunt, daß die wohlbekannten Themen noch eine solche Fülle neuen hinreißenden Zaubers zu offenbaren im Stande sind. Für Alles, was die Heftigkeit und Rücksichtslosigkeit des Künstlers dem Hörer etwa angethan haben sollte, wird er hier entschädigt und scheidet versöhnt und glücklich.

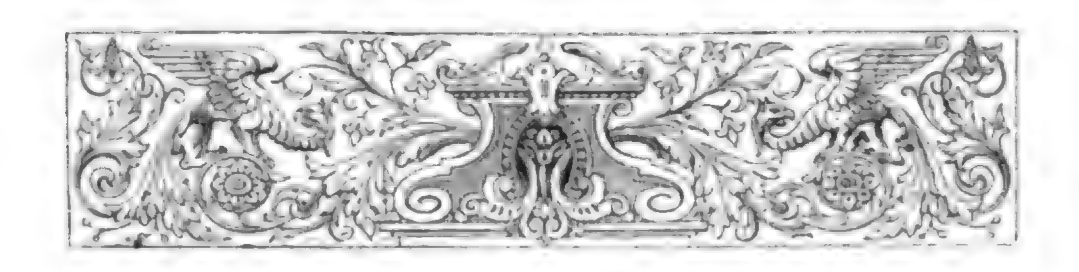
Die beiden letzten Sinfonien sind vollsaftige, ausgereifte Früchte, die der Meister auf eigenstem, wohlgesichertem Grund und Boden erzog. Es wäre müßig, sie zu vergleichen und hätte nur ganz subjective Bedeutung, wenn ich sagen wollte, daß mir die E-moll-Sinfonie das Herrlichste einzuschließen scheint, was Brahms in diesem Bereiche seiner Kunst zu verkünden hatte, daß vor Allem das Andante in der sinfonischen Welt seinesgleichen nicht findet. Wer bei den Serenaden an seinem Berufe für die

Sinfonie gezweifelt und nach dem ersten Paar noch nicht die Zuversicht gewonnen hatte, seine Bedenken völlig zu bannen, die letzten beiden Sinfonien und die Ouverturen beseitigten ihm jeden Zweifel, daß ein geborener, ureigenthümlicher Sinfoniker dastand, der sich zugleich in strengster Arbeit zu seinem hohen Berufe erzogen hatte. Wie er sich an nachhaltiger Wirkung zu seinen Vorgängern, den großen wie den größten, verhält, wird die Zukunft wissen. Wir Gegenwärtigen dürfen uns freuen, ihn zu besitzen.

Wie deutlich sich Brahms aus dem allgemeinen Zuge der gleichzeitigen Künstler absondert, wie er gegen sie und die jüngste Vergangenheit vielfach gar in entschiedenen Gegensatz tritt, dürfte klar geworden sein, ohne daß ich es überall stark betont habe. Wir leben im Zeitalter der schriftstellernden Musiker. Brahms schreibt nicht. Es ist auch wenig über ihn geschrieben worden, und ich vermeine, daß ihm dies eher lieb als leid gewesen ist. Der Gegensatz tritt auch darin hervor, daß er dem Oratorium, und noch mehr darin, daß er der Oper fern geblieben ist. Ein einziges Werk, der „Rinaldo", berührt jenes, und in der fast scenisch zu nennenden Einleitung auch dieses Gebiet. Er selbst soll auf diese Composition einen großen Werth legen, und unmöglich wäre ja nicht, daß er noch einen Vorstoß ins Dramatische unternähme. Aber stark kann der Zug dahin nicht sein, sonst hätte er wohl nicht bis nahe ans sechzigste Lebensjahr gewartet, ihm nachzugeben.

Für uns bedarf es dessen nicht. Er gehört auch so, wie er jetzt dasteht, zu den mächtigen Schützern und Mehrern des vielhundertjährigen Reiches deutscher Tonkunst. An diesem Urtheil wird die Nachwelt nichts zu berichtigen finden.

Musikalische Seelenmessen.



Am 22. Februar 1891, einem Sonntage, gelangte in der Thomaskirche zu Leipzig ein Requiem für Chor und Orchester von Heinrich von Herzogenberg unter der Leitung des Componisten zur ersten Aufführung. Einige Verehrer des Künstlers und seiner Werke waren von Berlin herübergefahren. Ich befand mich unter ihnen, und was ich zu hören bekommen habe, scheint mir bedeutend genug, um als Standpunkt zu dienen, von dem aus auf die nächste Vergangenheit lohnende Rückschau gehalten werden kann.

Was man in der Sprache der Kunst unter einem Requiem versteht, deckt sich schon seit Langem nicht mehr völlig mit dem kirchlichen Begriff der Seelenmesse. Das Wort „Choral" in evangelischen Landen wird in und außerhalb der Kirche in demselben Sinne aufgefaßt, bei ihm hat man sich allgemein das Gefühl für seinen Ursprung und ausschließlichen Gebrauch noch bewahrt. Bei einer Musikmesse aber und vollends einem Requiem denkt der Musiker zunächst immer an eine Kunstform, die sich zwar auf eine kirchliche Einrichtung gründet, die aber unterscheidende Merkmale hat, welche sich aus jener nicht ableiten lassen. Eine mehrhundertjährige Entwickelung hat ihm hierzu ein gewisses Recht verliehen.

Ich denke nicht sowohl daran, daß keineswegs der ganze für den rituellen Act vorgeschriebene Text, sondern nur gewisse

Hauptpartien desselben durch die Figuralmusik dargestellt werden. Dies Verfahren bedingt allerdings schon eine in festgesetzter Reihe verlaufende Folge von Tonstücken, die sich zu einem Ganzen zusammenschließen, also eine selbständige Kunstform abgeben müssen. Aber eine solche kann doch mit dem rituellen Act zusammenpassen und in ihm aufgehen, wie es in der That mit den Messen des 16. Jahrhunderts mehr oder weniger der Fall war. In der Folgezeit ist aber ein Element eingedrungen, welches das musikalische Kunstwerk in der Messe zu immer größerer Unabhängigkeit erwachsen lassen mußte. Dies Element zeigt sich im Trachten nach individuellem und charakterisirendem Ausdruck und steht im Widerspruche zur kirchlichen Empfindung, deren Erstes und Letztes andächtige und demuthvolle Hingabe an Gott sein soll. Es ist derselbe Zug, der in der Monodie, in der Oper und dramatischen Cantate, im Oratorium sich als die treibende Kraft erwies. Der Chor weicht zurück, der Einzelne tritt in den Vordergrund. Begleitende Instrumente verstärken, verzweigen, verfeinern die geäußerten Empfindungen. Dem Zusammenhange wird tiefer nachgespürt, der zwischen den Vorstellungen sichtbarer Bewegungen und den hörbar verfließenden Tonreihen besteht, diese werden zur Darstellung jener verwendet, ein charakterisirender, „malerischer" Stil bildet sich, dem es nicht sowohl um andachtsvolles Gebet zu thun ist, der vielmehr die Wirkung darstellen will, welche die Vorstellung eines erhabenen Vorganges auf die Empfindung ausübt. Da der Verlauf der Messe sich auf eine Reihe solcher Vorgänge bezieht, die in einem innerlichen Zusammenhange stehen und gleichsam die Geschichte der christlichen Kirche in ihren monumentalsten Ereignissen andeuten, so nähert sich die Musikmesse des 17. und 18. Jahrhunderts dem Oratorium. Stärker noch thut dies das Requiem. Denn in ihm ist an Stelle des Gloria und Credo nach dem Graduale die Sequenz „Dies irae, dies illa" getreten, jenes mittelalterliche Gedicht, das in erschütternden Bildern und volltönender Sprache den Weltuntergang und das letzte Gericht schildert.

Die katholische Kirche hat die oratorienhaften Messen geduldet und duldet sie noch. Das Ideal kirchlicher Musik konnte sie nicht in ihnen sehen, aber eine darauf zielende Betrachtung hat sie lange Zeit hindurch wohl nicht angestellt. Der Kunstweise, die außerhalb der Kirchenmauern blühte, ließ sie auch innerhalb ihrer eine Stätte bereiten, wo sie nun eine tiefer leuchtende Farbe, einen eigenartig entzückenden Duft annahm. Wer an Beethoven's Missa solemnis, an die Seelenmessen Mozart's und Cherubini's denkt, wird dankbar sein, daß der Lauf der Geschichte die Entstehung dieser Wunderwerke gestattete. Heutzutage erhebt die Kirche gegen Musik solcher Art, wennschon sie sie noch nicht verbietet, doch entschiedenern Widerspruch. Sie will zu der Weise Palestrina's und des 16. Jahrhunderts zurückkehren, und thut von ihrem Standpunkte aus ganz recht daran. Die Bewegung für die unbegleitete Vocalmusik zieht immer weitere Kreise; es ist wohl möglich, daß sie die Oratorienmusik endlich ganz aufs Trockene wirft.

Einstweilen ist es noch nicht so weit, und bis der Fall eintritt, könnte Manches geschehen, die Form wenigstens für das Kunstleben zu retten. Schon am Ende des vorigen Jahrhunderts war ihre Selbständigkeit so weit erstarkt, daß man Messen und Requiems auch losgelöst von ihrer kirchlichen Bestimmung aufführen konnte. In unseren Tagen ist dies etwas ganz Gewöhnliches geworden. Die Geschichte lehrt, daß die Keime der Kunstformen meistens in gewissen praktischen Forderungen der Lebenseinrichtungen gegeben waren; je fester sie sich im Boden des Lebens einwurzelten, desto kräftiger war in der Regel ihr Wachsthum. Aber wenn sie eine gewisse Entwickelungsstufe überschritten haben, ist die derbe Nahrung des Mutterbodens keine Nothwendigkeit mehr für sie. Sie können sich ihm entziehen und in einem mehr nur idealen Zusammenhange fortleben. Bestände nicht diese Möglichkeit, so wären alle unsere Bemühungen, Tonwerke vergangener Zeiten dem Leben der Gegenwart wieder zuzuführen, eitel Thorheit. Denn dann wären sie todt, wie die

Bedingungen es sind, durch welche sie einst ins Dasein gerufen wurden, und Todtes läßt sich nicht erwecken. Aber es ist nur nöthig, die Phantasie der Menschheit von Neuem mit den Anschauungen zu erfüllen, die einstmals die Voraussetzung der Kunstwerke bildeten, und sie zur lebendigen Verknüpfung derselben zu erziehen, dann fangen auch die Kunstwerke selbst, wie Dornröschen im Märchen, wieder an zu athmen und schlagen die hellen Augen auf.

Den besten Beweis hierfür liefern die Cantaten Sebastian Bach's. Sie waren ein Jahrhundert lang unbekannt geblieben, und als man sie vor etwa 60 Jahren zuerst hervorzog, hatten sich mittlerweile die Zeiten gründlich geändert. Anfänglich wirkte ihr fremdartiges Wesen abstoßend. Je mehr man sich mit ihren geschichtlichen Vorbedingungen, mit ihrer Bestimmung für den evangelischen Gottesdienst, mit dessen damaliger Gestaltung, mit der symbolischen Bedeutung des Chorals in ihnen vertraut machte, desto lebendiger wurden die gleichsam erstarrten Züge. Unser Verlangen, sie ganz wie früher der evangelischen Liturgie einverleibt zu sehen, hat seinen Grund darin, daß es auf diesem Wege am ehesten gelingen würde, in weiten Kreisen die Voraussetzungen für ihr Verständniß neu zu schaffen. Man soll hierin keinen Realismus sehen. Wir wissen wohl, daß der Eindruck, den die Cantaten ihrer Zeit machten, sich mit voller Genauigkeit nicht wieder erreichen läßt. Dazu müßte man dieselben Sänger, Spieler, Gemeinden, Prediger in dieselben Kirchenräume, vor dieselben Orgeln aus dem Schattenreiche heraufbeschwören. Nur die Belebung der Phantasie des Hörers, ihr selbstthätiges Mitschaffen, ohne welches überhaupt keine Kunstwirkung möglich ist, soll erleichtert werden. Wo dieses an sich vorausgesetzt werden kann, sind solche äußerliche Mittel nicht nothwendig. Indessen haben sie nicht nur eine belebende, sondern auch heilsam beschränkende Kraft.

Gar zu leicht schlagen Kunstformen aus der Art und vergeuden ihre Kraft in zwecklosem Wuchergewächs, wenn die Er-

innerung an ihren Ursprung zu stark verblaßt. Bei den musikalischen Messen ist dies nicht ausgeblieben; sie befinden sich in einer Art von Selbstzerstörungsprozeß und sind in ihn nicht zum geringsten Theile durch die evangelischen Tonsetzer gerathen. In Bach's Zeit wurden noch Kyrie und Gloria, ab und zu auch das Sanctus während des protestantischen Gottesdienstes figuraliter musicirt, die Composition von Messen hatte also damals ihren praktischen Grund. Am Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts zeigen sich schon veränderte Verhältnisse. Der Romantiker E. T. A. Hoffmann componirt ein Requiem, weil der poetische Stoff in Mozart's Musik ihn mächtig ergriffen hat. Fasch in Berlin schreibt eine sechzehnstimmige Messe, da ihn der reine Vocalstil der Italiener anzieht. Als sich in Nord-, Mittel- und Westdeutschland die Chorvereine bildeten, waren sie es, die mehrfach weiteren Anstoß gaben. Ließ sich nun doch sogar ein Spohr zu einer vielstimmigen Vocalmesse verlocken, Friedrich Schneider schrieb an vollständigen Messen, theils mit, theils ohne Orchester, nicht weniger als 14, Moritz Hauptmann deren 2. Dann zog die Zeitströmung nach dem in romantisch-mystischen Farben erscheinenden Mittelalter, die Sehnsucht nach der „verlorenen Kirche im Walde" die Componisten weiter fort. Grell wurde gewiß mehr durch sie, weniger durch die von Fasch ausgehende Tradition getragen, als er seine berühmte sechzehnstimmige Messe schrieb. Auch sein wenig bekannt gewordenes Requiem für unbegleiteten Gesang entstand in dieser Zeitstimmung. Schumann sah in der Hinwendung zur Kirchenmusik die höchste Entfaltung seines Mannesalters und schrieb — nicht etwa protestantische Choralcantaten, sondern eine Messe und ein Requiem. Wie sehr sich bei ihm die Vorstellung des letztern zu einem rein poetischen Begriffe verflüchtigt hatte, mag man aus seinem „Requiem" für Mignon sehen. Der Ausdruck stammt von Schumann, nicht von Goethe, und konnte es nicht; denn wenn irgend etwas, so ist dieses Wechselgedicht hellenischen Geistes voll.

Auf der Hand liegt die Gefahr, daß das Requiem solchergestalt zu einem Spiel mit Schatten wird. Die Kunst aber braucht lebenswarme Körper. Ich glaube, es war diese Erkenntniß, welche Johannes Brahms bewog, sein „Deutsches Requiem" zu componiren. Denn verlangt man nichts Anderes mehr als nur ein Tonwerk zur Gedächtnißfeier für die Gestorbenen, wozu ein Text, der nur als Bestandtheil einer liturgischen Handlung verständlich wird? Wozu ein lateinischer Text für Deutsche, welche Luther's Bibel besitzen? Der oratorienartige Charakter kann gewahrt bleiben, auch wenn man alles dieses aufgibt. Brahms hat ihn gewahrt und darum nennt er sein Werk mit vollem Rechte ein Requiem. Bach gibt in der Cantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" den Gefühlen der Trauer, der Ergebung in Gottes Willen, der Hoffnung auf ein Jenseits einen unmittelbaren lyrischen Ausdruck, und Werke dieser Gattung sind in den verschiedensten Stilarten und Qualitäten bis auf den heutigen Tag geschrieben worden. Bei Brahms sind es die Bilder vom Schnitter Tod, der mit furchtbarer Sichel die Blüthen der Erde niedermäht, von der Menschen Unruhe, von den Wohnungen der Seligen, von dem Häuflein Kinder, das mutterlos zurückgeblieben und dem eine himmlische Stimme Trost und Wiedersehen zusingt, von der letzten Posaune und der Auferweckung aus den Gräbern. Fromme Empfindungen derer, „die da Leid tragen", rahmen diese Bilder ein. Der außerordentliche Eindruck, den das gewaltige Werk sogleich machte, als es vor nun bald 25 Jahren zum ersten Male hervorkam, beruhte zunächst auf der genialen Schöpferkraft, die sich in ihm aussprach. Wesentlich mitwirkend war aber auch die beglückende Wahrnehmung, daß die Kunst eine beengende Hülse abgestreift, einer hemmenden Fessel sich entledigt hatte. Um zu wirken genügt es nicht, daß man etwas Bedeutendes thut, man muß es auch zur rechten Zeit thun. Das „Deutsche Requiem" gehört zu den künstlerischen Großthaten unsers Jahrhunderts.

Will man aber die Form der alten Seelenmesse lebenskräftig

erhalten, so muß man sich, glaube ich, etwas eindringender auf ihre eigentliche Bestimmung besinnen. In den letzten 30 Jahren ist manch ein lateinisches Requiem componirt worden, jedoch von jenem grundrührenden Wesen lassen die Componisten nicht eben viel gewahren. Die Katholischen, welche noch direkt für die gottesdienstliche Aufführung arbeiteten, haben sich der Mehrzahl nach in den altererbten Typus zu sehr eingewöhnt, um noch mit unbefangener Frische aus dem Gegenstande neue Nahrung zu saugen. Tradition ist in der katholischen Kirche eine große Macht; was seit hundert und mehr Jahren in ihr üblich war und typische Form angenommen hat, gilt leicht auch als echt kirchlich, obgleich gerade diese Messenmusik mindestens mit einem Fuße draußen steht. Kommt aber einmal ein großes Talent daher, wie Verdi, erfaßt lebendigen Sinnes die Aufgabe in allen ihren Beziehungen und füllt die Form mit einem feurigen Inhalt, so fängt diese selbst an bis zur Wurzel hinab zu erglühen und flüssig zu werden, und dann offenbart sich gleich wieder, wie wirksam sie sein kann. Es ist italienisches Temperament, was in diesem Werke pulsirt, und uns Deutschen würde es schlecht zu Gesicht stehen, wollten wir das nachahmen. Aber den Stil müssen wir gelten lassen, wenn wir nicht entschlossen sind, die katholische Kirchenmusik der letzten 200 Jahre als eine große Verirrung zu bezeichnen, denn die Tendenz ist von Leonardo Leo bis Verdi dieselbe geblieben. Und sprächen wir wirklich die Verurtheilung aus — die großen, ergreifenden Werke, die man auf diesem „Irrwege" antrifft, werden doch wohl bleiben, was sie waren. Aber innerhalb Deutschlands haben wir aus neuer Zeit dem Requiem Verdi's nichts entgegenzusetzen gehabt. Franz Lachner kam Anfang der siebziger Jahre mit einem Werke hervor, das von sich reden machte und eine Zeit lang viel aufgeführt wurde. Er hat wie immer angenehme Musik gegeben, und auf der Bahn seiner spiegelglatten Technik fährt sich's bequem dahin. Allein eine Seelenmesse in tieferem Verstande ist es doch nicht, sondern eine concertirende Chorcomposition in

den äußern Formen derselben. Selbständiger hat Joseph Rheinberger seine Aufgabe erfaßt in dem Requiem, welches er „dem Gedächtnisse der im deutschen Kriege 1870—71 gefallenen Helden" widmete. Er fügt sich nicht der süddeutschen Schablone und weiß dem Gegenstande neue Seiten abzugewinnen, ohne die praktische Verwendbarkeit seiner Arbeit irgendwie aus den Augen zu verlieren. Scheinbar geflissentlich enthält er sich der sogenannten dramatischen Ausführungen, die namentlich beim „Dies irae" seit langem feststehend sind, fast gänzlich, und weicht ihnen geradezu aus. Der Lebhaftigkeit des Gesammteindrucks thut diese Enthaltsamkeit wohl einigen Abbruch, doch wird man durch eine schöne andächtige Stimmung und den quellenden Wohllaut des sehr gewandt componirten Werkes lebhaft angezogen und wahrhaft gerührt. Als sein musikalischer Grundcharakter ist indessen jene Freundlichkeit bestehen geblieben, die der süddeutschen Messenmusik seit Haydn's und Mozart's Zeit eigen ist. In Nord- und Mitteldeutschland verlangt man nach einer ernstern und strengern Weise, seit wir gewöhnt worden sind, aus dem Quell Bach'scher Musik zu trinken.

Andere, wie Bernhard Scholz, Friedrich Kiel, Felix Dräseke, können an eine Aufführung ihrer Requiems beim Todtenamte wohl kaum gedacht haben. Scholz, dessen Composition etwa vor 30 Jahren bekannt wurde, hat von den dreien, wie mir scheint, am lebendigsten in der Stimmung des kirchlichen Actes gestanden. Der schöne Gedanke, am Schlusse die Todtenglocke in tiefen, feierlichen Pulsen hineinklingen zu lassen, verräth es. Kiel übertrifft ihn durch Reife der Meisterschaft und edle Wärme, besonders in seinem zweiten Requiem, das ein schönes Denkmal des begabten, ernst und fromm gesinnten Künstlers bleiben wird. Innere Beziehungen zur kirchlichen Idee sind keine vorhanden. Die Anregungen, welche ihm Mozart und Beethoven gewährten, hat der Sohn einer nachlebenden Zeit, erfüllt von religiös-poetischer Stimmung, still und keusch in sich reifen lassen. Es war die Zeit Friedrich Wilhelm's IV., in welcher Kiel zu Berlin die

Eindrücke empfing, welche für seine Kunstrichtung entscheidend wurden. Vor wenigen Jahren erst ist Dräseke mit einer musikalischen Seelenmesse hervorgetreten. Das Werk erregte Aufmerksamkeit und verdient sie. Wennschon das Ringen des Componisten mit einer ihm nicht völlig gehorchenden Technik und mißglückte harmonische Wagnisse einen reinen Kunsteindruck nicht entstehen lassen, so zeugt dieses Requiem doch von entschiedener Selbständigkeit der Empfindung, inbrünstiger Umfassung des Gegenstandes und liebevollstem Fleiße. Es ist aber, soweit meine Kenntniß reicht, das Aeußerste, bis wohin die frei poetisirende Behandlung des Seelenmessentextes heutzutage gelangt ist. Von dem typisch gewordenen Gepräge der einzelnen großen Abschnitte sind nur noch geringe Spuren übriggelassen. Im Offertorium ertönt zu den Worten des Chors: „Libera animas omnium fidelium defunctorum“ u. s. w., und: „Sed signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam“ u. s. w. im Orchester die Melodie „Jesus meine Zuversicht“, also eines deutschen, evangelischen Chorals. Am Schlusse des Offertoriums übernimmt sogar auch der Chor diese Weise. Dergleichen ist Sebastian Bach nachgemacht; aber wenn zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe. Bei Bach soll in solchen Fällen die instrumentale Choralmelodie den Gehalt des ganzen Tonstücks in eine bestimmte kirchliche Empfindung einschließen. Dazu gehört, daß dem Hörer sowohl die Melodie als der zugehörige Text bekannt ist, und daß er beides zusammen als Ausdruck der Empfindung der evangelischen Gemeinde im Bewußtsein trägt. Dies ist eine von den Verständnißgrundlagen, welche Bach seiner Zeit bei seinen Hörern voraussetzen durfte, und die wir uns wieder erwerben müssen, wollen wir die Absicht seiner Kirchenmusik begreifen. Aber was will ein evangelisches Gemeindelied inmitten einer katholischen Meßhandlung? Man sieht, hier ist jeder Zusammenhang des Kunstwerkes mit seinem Ursprunge selbst in der Idee aufgehoben. Aber auch ein Concertpublicum, welches voraussetzungslos und nach dem unmittelbaren Eindruck urtheilt, wird

jener Combination unempfänglich gegenüberstehen, die nach der Absicht des Componisten einen höhern poetischen Glanz über das Tonstück verbreiten soll. Dräseke ist offenbar ein sehr belesener Künstler. Sollte er an Vogler's Es-dur-Requiem gedacht haben? Der katholische Abt bringt hier die Worte: „Te decet hymnus Deus in Sion“ u. s. w. zu der Melodie des evangelischen Sterbechorals:

Herzlich thut mich verlangen
Nach einem sel'gen End',

nachher übernehmen ihn die Instrumente und der Chor contrapunktirt dazu. Man weiß nicht, ob man diese Thatsache auf Rechnung der wunderlichen Einfälle setzen soll, an denen Vogler, der hier offenbar ein Gegenstück zu Mozart liefern wollte, reich war, oder ob sie ein Zeichen der Ausartung sind, in welche schon damals die Requiemmusik unbeanstandet verfallen durfte. Dräseke beruft sich aber vielleicht auch auf Albert Becker, der in seine Messe denselben Choral und noch mehrere andere in gleicher Weise verflochten hat, und Becker wiederum verschanzt sich hinter Bach und seine Zeitgenossen. Es ist wahr, wir finden bei jenen zuweilen den gesungenen Messentext mit gespielter Choralmelodie verbunden. Aber dann ist es immer diejenige Melodie, die dem betreffenden Messenabschnitt auf dem Gebiete des evangelischen Gemeindegesanges entspricht. Außerdem waren die sogenannten kurzen lateinischen Messen damals, wie gesagt, noch ein vertrauter Bestandtheil des evangelischen Gottesdienstes. Das ist jetzt schon lange nicht mehr der Fall.

In gewissem Belang ist nun das Requiem von Herzogenberg, dessen erste Aufführung ich oben meldete, das gerade Gegentheil des von Dräseke componirten und der ganzen Richtung, als deren letzte Consequenz dieses erscheint. Was man wünscht, glaubt man gern; vielleicht täusche ich mich also, wenn ich annehme, daß die von der Musikwissenschaft betonte Abhängigkeit der Wirkung eines Kunstwerkes von seinen historischen Voraussetzungen bei dem Componisten praktische Zustimmung gefunden

hat. Es ist ebensowohl möglich, daß er nur dem Zuge seiner Individualität folgte. Er ist Katholik und hat Jahre der frischesten Jugend in dem geistlichen Erziehungsinstitut zu Feldkirch verlebt. Mit dem kirchlichen Officium und seinen eigenartigen Stimmungen ist er genau vertraut. Die Auffassung, welche in dem Requiemtexte nur ein zur Composition sehr geeignetes Gedicht sieht, mußte ihm von Natur eine fremde sein.

Jener Gesammtton, den man mit dem Worte „katholisch" bezeichnen darf, ist es denn auch, was an dem Werke sogleich beim ersten Hören auffällt. Wie er erzielt wird, ist in seinen letzten Mitteln Geheimniß des Künstlers. Aus der Messe, der Todtenmesse zumal, aus ihren einzelnen Acten quillt ein sehr starker Stimmungsduft auf, der sich dem in seine Aufgabe versenkten Componisten unwillkürlich in Musik umsetzt. Daß die liturgischen Vorgänge ihm fortwährend lebendig vorschwebten, ersieht man auch aus dem gedrängten Bau der einzelnen Sätze. Die Verzögerung oder Unterbrechung der rituellen Ceremonien, die bei einer musikalischen Seelenmesse kaum vermeidlich ist, darf doch nicht über ein gewisses Maß hinausgehen, soll das ganze Officium noch als eine einheitliche Handlung zur Geltung kommen. Es gibt aber auch handgreifliche Mittel, ein Requiem seiner Bestimmung gemäß musikalisch zu charakterisiren. Bach hat in unübertrefflicher Weise gezeigt, wie sich zu solchem Zwecke das evangelische Gemeindelied ausnutzen läßt. Eine ähnliche Verwendung gregorianischer Choralmelodien wäre denkbar, und in Mozart's Requiem ist thatsächlich eine Andeutung davon („Te decet hymnus Deus in Sion"). Herzogenberg hat sich der Anwendung des Mittels, das ihm, dem genauen Kenner und langjährigen Dirigenten Bach'scher Musik, besonders naheliegen mußte, dennoch enthalten. Freie Nachbildungen gregorianischer Weisen finden sich aber im Agnus Dei, wo Alt und Baß in Octaven vorsingen und ihnen ein vierstimmiger Chor von Sopranen und Tenoren antiphonisch gegenübertritt. In gewissen Schlußpartien, in der Sequenz namentlich und auch am Ende

des ganzen Werkes, kommt es den Hörer bei der eintönigen Führung des Chores an wie das leise Murmeln von Todtengebeten. Hier werden wir an Cherubini erinnert, nicht weil Herzogenberg ihn unselbständig nachgeahmt hätte, sondern weil die Tendenz beider die gleiche ist. Jener berühmte Ausgang des großen Cherubini'schen Requiems, in dem die gedämpften Stimmen sich das „Requiem aeternam dona eis Domine" auf demselben Tone nachsprechen, während das Orchester still seine Trauerflöre ausbreitet, ist zumeist deshalb von so schaurig-erhabener Wirkung, weil die Musik gleichsam scenisch gedacht ist: sie wendet Mittel an, die das Bild der kirchlichen Handlung selbst hervorrufen. Darin liegt ein Eigenartiges dieses großen Künstlers, daß er Tongedanken einführt, die poetische Ideen- und Empfindungs-Associationen wecken, aus welchen dann wieder auf sein Kunstwerk ein geheimnißvolles Licht zurückfällt. Er läßt diese Weise auch in seinen Opern bemerken und hat mit ihr tief auf die deutschen Romantiker eingewirkt. Unzweifelhaft auch auf Beethoven, und ich glaube nicht, daß das „Et incarnatus est" seiner zweiten Messe ohne Cherubini geworden wäre, wie es ist. Im Requiemschlusse findet sich die Nachahmung des Orationstones ebenfalls bei Verdi und Rheinberger; bei letzterem zwar mit reicherer musikalischer Ausstattung, aber sie verfehlt auch so ihre stimmunggebende Wirkung nicht.

Man könnte auf einen Vergleich zwischen Rheinberger und Herzogenberg gerathen, nicht nur, weil sie sich hier in einer gleichen Aufgabe berühren. Beide sind katholische österreichische Deutsche (es wird wohl erlaubt sein, Liechtenstein mit Vaduz zu Oesterreich zu rechnen), und auch der um einige Jahre ältere Rheinberger, obschon aus ganz andern Kreisen stammend, hat einen Theil seiner Jugendbildung zu Feldkirch in Vorarlberg erhalten. Beide sind Componisten von großer Vielseitigkeit. Aber ohne auf eine Abschätzung der beiderseitigen Talente einzugehen, so liegt schon darin ein starker Unterschied, daß Rheinberger in seiner Musik wesentlich Süddeutscher geblieben ist,

was bei Herzogenberg durchaus nicht zutrifft. Es gibt gewiß keinen lebenden Künstler, der fester als er auf der breiten Grundlage ruhte, welche die gesammte deutsche Musik der Vergangenheit und Gegenwart zusammengefügt hat. Oesterreichische Stammeseigenthümlichkeit spricht sich, was an seiner Herkunft liegen mag, in seinen Compositionen überhaupt nicht hervortretend aus; nur einen gewissen treuherzigen, volksthümlichen Ton könnte man zu ihr in Beziehung bringen. Von der gefälligen Freundlichkeit süddeutscher Musik findet sich aber bei ihm nicht die Spur. Von jeher ist diesem Componisten etwas Aristokratisch-Reservirtes eigen gewesen. Eine wenn auch noch so harmlose Trivialität niederzuschreiben würde seine Feder sich sträuben. Im Zauberkreise Schumann'scher Musik hat er zuerst die eigenen Schwingen geregt; aber von ihr und durch sie hat er den Weg zu allem Großen und Ernsten gefunden, was die Schatzkammer deutscher Musik bewahrt. Er gehört nicht zu denen, welche wie Weber und Schumann, um von den ganz großen Geistern zu schweigen, sofort mit scharfgeschnittenen Charakterzügen vor die Welt traten. Er bedurfte längerer Zeit der Anlehnung, um in sich zur Selbständigkeit zu erstarken; soll das Vergleichen fortgesetzt werden, so sei in diesem Sinne auf Schubert hingewiesen. Wer seine frühen Werke ansieht, wird sich überrascht finden durch die Fülle von Geist, die in ihnen lebt. Aber es scheint häufig, als interessire ihn mehr das Bauen als das Schöpfen, und dieser Zug tritt auch noch später und manchmal recht stark hervor. Er ist nicht dadurch bedingt, daß ein innerer Quell nicht warm und lebendig in ihm sprudelte. Der Grund liegt, wie mir scheint, an einer andern Stelle.

Herzogenberg hat eine Eigenschaft, die er sicherlich mit keinem Künstler unserer Zeit theilt, nur mit Mühe überwinden können: die Lust, sich durch eine gleichgültige Miene unscheinbar zu machen. Es klingt vielleicht befremdend, dennoch glaube ich das Rechte gesagt zu haben. Diese reichbegabte Künstlernatur, auf einer Höhe allgemeiner Bildung stehend, welche allein die

Ausgewähltesten seiner Kunstgenossen mit ihm theilen dürften, schien sich zeitweilig nur dann ganz wohl zu fühlen, wenn man ihn nicht bemerkte. Aber was er in diesem Zustande trieb, war nicht ein Einspinnen in holde Träume, das ein Berühren mit der Wirklichkeit scheut, weil diese die Träume zerstört. Es war ein energisches Schaffen und Bilden, das sich ein Kunstgebiet nach dem andern mit bewundernswürdiger Kraft eroberte, und wenn eben die Proben der Meisterschaft für eine gewisse Gattung erbracht waren, schon auf einer ganz andern Stelle wieder an der Arbeit war. Was er an die Oeffentlichkeit gelangen ließ, verrieth nicht selten einen starken Grad von Unerfahrenheit in dem, was der Welt gefallen kann. Daher kam es, daß er nur langsam das öffentliche Interesse auf sich zog. Aber Alle, die sein Schaffen aufmerksam verfolgten, durften sich sagen, daß einmal eine Zeit kommen müsse, da er mit einem Uebergewicht der Meisterschaft dastehen werde, das sich die Aufmerksamkeit der Welt erzwingt. Ich glaube, der Zeitpunkt ist eingetreten: nie sich vordrängend, noch weniger geschoben, ist er wie durch eine sich von selbst öffnende Gasse hinausgetreten an den Platz, der ihm zukommt, in die vorderste Reihe der lebenden Componisten. Ein solcher Platz verbürgt noch nicht die sogenannten großen Erfolge. Es redet ein Jeder seine eigene Sprache, und zum Volksredner gehören besondere Organe. Herzogenberg's Sprache ist die eines zurückhaltenden, nachdenklichen Mannes, Herzlichkeit und geistreiche Laune spielen oft sonderbar durcheinander, bisweilen wird er zu einem ergreifenden Pathos fortgerissen. Er ist durchaus eine Individualität für sich, die massenhafte Verarbeitung von Bildungselementen, die in ihm vorgegangen ist, hat endlich nur dahin geführt, seine Selbständigkeit zu erhöhen. Wohin ihn in Zukunft sein Weg einmal gelangen läßt, kann Niemand wissen, und ist bei einem so energischen Arbeiter, der über ein so erstaunliches Rüstzeug verfügt, am allerschwierigsten zu sagen. Die Frage ist aber auch deshalb müßig, weil schon eine lange Reihe

seiner Compositionen vorliegt, zu denen die deutsche Welt Stellung zu nehmen haben wird.

Wodurch sich mir sein Requiem in der Gesammtauffassung von denen seiner Zeit zu unterscheiden scheint, habe ich deutlich zu machen gesucht. Die Vorstellung des kirchlichen Officiums, unter der es geschrieben ist, mußte zu jenem tiefen Ernste führen, der sich über das ganze Werk ausbreitet. Sie wird auch bewirkt haben, daß nur der Chor zur Anwendung kommt und Einzelgesang völlig ausgeschlossen ist. Solostimmen beleben, bringen aber auch, wenn man sie nicht nur mit dem Chore kurz alterniren, sondern in ihren eigenen Formen sich entfalten läßt, etwas Leidenschaftlich-Dramatisches herzu, das sich dem Ausdruck des Opernensemble nähern kann. Da nun schon einmal das Requiem als Kunstform über den Rahmen der Kirchenmusik hinausgewachsen ist, so wären hiergegen grundsätzliche Bedenken kaum zu erheben, und thatsächlich haben die Componisten sie auch nie gehabt, vor allen die Italiener nicht. Sicherlich aber bot der Ausschluß des Sologesanges in dem vorliegenden Falle ein wirksames Mittel zur Charakterisirung. Das hatte seinerzeit auch Cherubini wohl erkannt, obschon er Italiener war. Für die erforderliche Abwechselung kann durch andere Mittel gesorgt werden. Der Kunstverstand sowohl wie die Erfindungsgabe Herzogenberg's erweisen sich dadurch, daß ihm dies ohne alle besondern Aufwendungen und Manipulationen gelungen ist. Man fühlte sich ohne Ermüdung fortgezogen, beim Schluß des einen Abschnittes schon begierig horchend auf den Beginn des andern. Von großem Vortheil ist, daß die fünf Haupttheile in ihrer Architektur sehr verschieden sind. Das große formbildnerische Talent des Componisten hat hier ganz neue Gestalten geschaffen. Ich kenne kein Requiem, das mit einer so weit vorausschauenden Instrumentalexposition begönne wie dieses. Die ganze lange Sequenz ist in eine Form gefaßt, die kreisartig in sich zurückläuft, innerhalb ihrer wird das Material in wenigen mächtigen, aber klar gegliederten Gruppen aufgebaut. Sanctus,

Osanna und Benedictus bilden auch nur einen einzigen, feierlich prächtigen Satz, von dessen kräftigem Glanze sich das trauermarschartig einherwankende Agnus Dei um so düsterer abhebt. Die kühnen Harmonienkreuzungen und gewisse krause Umspielungen fest gezogener Grundlinien im Sanctus zeigen, wie tief die Kunst Bach's dem Componisten ins Blut gegangen ist. Im Allgemeinen herrscht jenes flüssige, vielfach abgetönte Colorit, das wir modern nennen. In einem Strome dunkeln Wohllautes schwimmen die Tongestalten daher. Ueber polyphone Combinationen und die Technik, auf welcher sie beruhen, ist bei diesem Künstler gar nicht mehr zu reden: er hat hier einen Grad der Meisterschaft erreicht, in dem er von keinem Lebenden übertroffen wird und die meisten weit hinter sich läßt. Aber während es sich in früheren Werken zuweilen empfindlich macht, daß er kunstvolle Ausführungen um ihrer selbst willen liebt, tritt hier jene Einfachheit auf, die das Zeichen vollkommener Beherrschung ist. In der Behandlung der Chorstimmen erfreut eine weiche, schmiegsame Linienführung, welche in unserer Zeit fast verloren gegangen schien. Ueberall bleibt der Gesang der Menschenstimmen das maßgebende Organ und der Träger der Hauptsachen, aber er spannt sich niemals stärker an, als seine natürlichen Kräfte erlauben, er läßt also dem Orchester weiten Raum, seinen ganzen Reichthum zur Geltung zu bringen. Das vor Allem ist es, was den Eindruck des Stilvollen hervorruft: die Absichten des Künstlers decken sich stets mit dem, was die Natur der Kunstorgane verlangt.

Als wir die Kirche verließen, trug ich die Ueberzeugung mit mir davon, daß die deutsche Kunst um ein hervorragendes Werk reicher geworden ist.

Oskar von Riesemann.

(Ein Gedenkblatt.)

Der Gedanke, der Erinnerung Riesemann's einige Blätter zu weihen, wurde in mir bald nach dessen Hinscheiden angeregt. Es ist mir schwer geworden, mich mit dem Gedanken vertraut zu machen. Riesemann's Bedeutung vor der Welt beruhte auf seiner Thätigkeit im Dienste des Reval'schen Gemeinwesens, aber eine Schilderung dieser Thätigkeit, auf welche weitere Kreise einen Anspruch haben, fühlte ich mich nicht zu geben berufen[1]). Es gehörte dazu eine innigere Vertrautheit mit den Menschen und Dingen, als sie derjenige besitzen konnte, der dem Wirken des Freundes, wenngleich mit stets regem Interesse, doch die längste Zeit nur aus der Ferne folgte. Was ich zu sagen hätte, könnte sich immer nur auf die gesammte Persönlichkeit beziehen, die in Riesemann's öffentlicher Wirksamkeit einen zwar energischen und scharfen, aber doch nur einseitigen Abdruck fand. Es könnte auch geschehen, daß ich dasjenige besonders zu betonen mich gedrungen fühlte, was zur Ergänzung des Bildes, wie es der Oeffentlichkeit erschien, noch fehlt. Ob dieses im Sinne des Geschiedenen sein würde, wäre die Frage. Er kannte genau die Grenze, wo das Recht der Oeffentlichkeit aufhört und das des Freundes beginnt, und wie er sie mit zartestem Tacte bei Anderen respectirte, forderte er dasselbe auch

[1]) Auf sie ist eingegangen W. Greiffenhagen in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Band XXVIII, S. 577 ff. Leipzig, Duncker & Humblot. 1889.

für sich. Wenn es gleichwohl etwas gibt, was diese Bedenken beseitigen konnte, so ist es der Gedanke an die schrankenlose Hingabe, mit welcher Riesemann seiner baltischen Heimath zugethan war. Es war nicht nur, daß er seine reichen Gaben freudig und immer wieder aufs Neue in ihren Dienst stellte. Er trug in sich das klare Bewußtsein, daß seine gesammte Eigenart durch den Charakter seiner Heimath bedingt sei. Er gehörte ihr mit Leib und Seele. Einer der edelsten Vertreter des baltischen Wesens war er in allen seinen Eigenschaften. Mit der Bescheidenheit, die ihn zierte, würde er es stets weit von sich gewiesen haben, als mehr zu gelten, wie als einer von denen, die vor der Welt und ihrem Gewissen ihre Pflicht thun, und deren übriges Sein Niemanden zu interessiren vermöge. Den Ueberlebenden aber, die ihn so früh dahingeben mußten, hat er durch jene Heimathsliebe das Recht verliehen, mit einem stolzen „Denn er war unser" sich am Bilde des ganzen Mannes zu stärken. So möge hier der Versuch stehen, es im Umriß zu zeichnen. Andere Federn dürften dazu geschickter sein; von Liebe und Wahrheit wird, glaube ich, keine mehr geleitet werden, als die meinige.

Riesemann war, als ich ihn 1864 kennen lernte, eben zum Syndikus der Stadt Reval erwählt. Es mußte auffallen, wie rasch er in kürzester Zeit der Gegenstand allgemeinsten Vertrauens wurde. Die von ihm entfaltete Geschicklichkeit im Organisiren und Verwalten, sein bedeutendes Talent namentlich für Finanzangelegenheiten, die Gewandtheit, mit der er als Deputirter der Stadt in Riga und Petersburg sich seiner Aufgaben entledigte, die vornehme Stattlichkeit seiner Repräsentation, die feinen gesellschaftlichen Formen, alles dieses in Verbindung mit gründlichen Kenntnissen und unantastbarer Ehrenhaftigkeit machten, daß sein Name bald in Aller Munde war und er eine Stellung im städtischen Leben einnahm, wie sie in so jungen Jahren in ähnlichen Verhältnissen nur selten Jemandem zu Theil wird. Während der ersten Jahre seiner Amtsthätigkeit waren die Um-

stände schwierig und wenig ergiebig. „Es ist ein mißliches Ding,“ schrieb er einmal, „an der Spitze eines entschieden im Rückgang befindlichen Gemeinwesens zu stehen. Die Ursachen des materiellen Verfalles werden von der ungebildeten Menge nicht dort gesucht, wo sie wirklich liegen: in den veränderten wirthschaftlichen und Verkehrsverhältnissen unseres Landstrichs, sondern in den Mängeln der localen Verwaltung. Die nächste Folge dieser Erscheinung sind kleinliche Reibereien, Zänkereien, Verstimmungen, und unter diesen unerquicklichen Regungen haben die Leiter des Stadtregiments wieder insbesondere zu leiden.“ Es fehlte auch nicht an heftigeren Zusammenstößen. Im Herbst 1866 wurde ihm einmal seine Stellung ganz verleidet, und er war nahe daran seine Entlassung einzureichen. Doch hielt er selbst es bei ruhigerem Bedenken nicht für manneswürdig, dem ersten Anprall zu weichen. Indessen hatte ihn seine Amtsführung mit ihren ungewöhnlichen Anstrengungen und Aufregungen doch so angegriffen, daß er im Frühjahr 1867 erkrankte und im Auslande für seine zerrütteten Nerven Genesung suchen mußte. Auf der Rückreise begriffen, erhielt er im September in Berlin die Kunde von der Erneuerung und Verschärfung des Sprachenukases von 1850 und dem ersten praktischen Versuch seiner Erfüllung. Der Forderung, welche jetzt an die baltischen Patrioten herantrat: ihre besten Kräfte der Aufrechterhaltung deutscher Sprache und Gesittung, deutschen Wesens und Lebens zu widmen, war er entschlossen mit Einsetzung seiner ganzen Persönlichkeit zu genügen. Gleich nach seiner Rückkehr entsandte ihn die Stadt zur Vertretung der baltischen Sonderrechte nach Riga, und daß er mit Erfolg dort für die Sache seiner Heimath zu wirken verstanden, lehrte der Verlauf der angeregten Frage. Seitdem stand Riesemann in den vordersten Reihen der Streiter für Erhaltung baltischen Rechts, durch Wort und That unablässig bemüht, deutsche Gesinnung unter seinen Mitbürgern zu kräftigen. Sein Wirken war von desto größerer Bedeutung, als eine Zeitlang Esthland im Vordertreffen des Kampfes sich befand und Riese-

mann die Rolle einer der ersten Führer zufiel. Daneben wurde seine Kraft von anderen außergewöhnlichen Ereignissen stark in Anspruch genommen. Wiederholte Mißernten, Waldbrände, gescheiterte Auswanderungsversuche der Landbevölkerung in den Jahren 1867 und 1868 hatten einen harten Nothstand der esthländischen Provinz zur Folge. Ihm wurde die Aufgabe, unter den Ersten eines zu diesem Zwecke gebildeten Comité den Nothstand zu bekämpfen. Es gelang; aber erst als 1869 eine gute Ernte erzielt wurde und eine Besserung der materiellen Verhältnisse unverkennbar hervortrat, konnte er einen Augenblick aufathmen. „Von vieler Sorge und Mühe bin ich nun befreit,“ schrieb er gegen Ende des Jahres. „Und doch wie gern habe ich sie getragen, Angesichts der überraschenden Erfolge unseres Wirkens.“ Als dann auch die Eisenbahn eröffnet wurde, die neuen Hafenbauten, für welche er sich ganz besonders interessirte und seinen Einfluß aufwandte, einen guten Fortgang nahmen, sonnte er sich in der sicheren Erwartung eines allseitigen großen Aufschwungs. „Wir rüsten uns, das Emporium des Wolgahandels zu werden. Möchten wir nur,“ setzte er in trüber Ahnung hinzu, „dabei unser Bestes nicht verlieren!“ Die Ahnung sollte in dem Eindringen fremden Wesens, neuer Sitten, die die Grundlagen des baltischen Lebens zu sprengen drohten, sich bald erfüllen. Dem reißend gesteigerten Erwerb und dem sich mehrenden Hange nach demselben entsprach die wachsende Gleichgültigkeit gegen die Grundideen provinzieller Politik. So fest Riesemann zum Widerstande entschlossen war, so sah er doch düsterer als je in die Zukunft. Ja, gelegentlich konnte auch wohl der Gedanke der Emigration in ihm aufsteigen. „Es gilt,“ schrieb er im Mai 1870, „bei Zeiten sich darauf gefaßt zu machen, daß das letzte Ziel, welchem mit Ehren wird nachgegangen werden können, sein wird: mit Ehren untergehen. Ist hier der Kampf bis aufs Aeußerste ausgekämpft und sind wir unterlegen, dann wird nichts übrig bleiben, als der Heimath den Rücken zu kehren und anderswo sich einen neuen Boden für seine Existenz zu er-

ringen. Wie? nun, wie Emigranten es eben fertig bringen können." Es klingt durch diese Worte bei aller sittlichen Energie schon jene tiefe geistige Ermattung, unter der Riesemann nach drei Jahren rastloser Thätigkeit abermals zusammenbrechen sollte. Einen langen Theil des Winters 1870/71 verbrachte er in schwerer Krankheit. Er mußte sich aller Geschäfte, selbst jedes Verkehrs enthalten, da schon eine Stunde freundschaftlichen Abendgespräches ihn so aufregte, daß an nächtlichen Schlaf nicht zu denken war. Kaum nur wenig wieder zur Besserung gelangt, zwang er seinen noch halb versagenden Kräften die Vollendung des Entwurfs einer neuen Stadtverfassung nebst Motiven ab. Den Sommer verbrachte er zur Herstellung seiner Gesundheit wieder in Deutschland. Er erholte sich zwar, konnte seine Amtsgeschäfte im vollen Umfang wieder aufnehmen, auch im Herbst 1871 die Volkszählung mit alter Energie und Gewandtheit organisiren, allein die frühere Schaffensfreudigkeit wollte noch lange nicht wiederkehren. Seine Erfolge, überschlug er sie gelegentlich, erschienen ihm gering, seine Thätigkeit unfruchtbare Zersplitterung. Einzigen Trost gewährte ihm der Umstand, daß das öffentliche Wirken in den baltischen Provinzen sich mehr und mehr zu einer nationalen Aufgabe gestaltete. Dadurch erhielt für ihn die sich zersplitternde Arbeit eine gewisse Weihe, ein weiterer Horizont that sich vor seinem geistigen Auge auf: „man fühlt sich auf Augenblicke mindestens im Zusammenhange mit den die Welt bewegenden Ideen und Strömungen, und vergißt darüber die vielen erbärmlichen Kleinlichkeiten des Lebens, in denen man sonst ersticken müßte". Erst im Laufe des Frühjahrs 1872 fühlte er sich wieder ganz frisch, und entfaltete nun noch einmal im Dienste des Gemeinwesens seine vielseitige Thätigkeit. Als Delegirter Revals auf dem esthländischen Landtage folgte er mit lebhaftem Interesse dem Gange der 1872 begonnenen Grundsteuerreform, arbeitete im Winter 1873/74 den Plan einer neu zu gründenden städtischen Realschule aus, nachdem er in früheren Jahren schon mehrere esthnische Elementarschulen ins Leben ge-

rufen hatte, und gab zu anderen mehr oder weniger wichtigen Einrichtungen den Impuls. Aber es war doch offenbar, daß sich in dieser Thätigkeit seine Kräfte rascher und rascher verzehrten. Dazu beugten schwere Unglücksfälle ihn, der sonst mit so männlicher Resignation zu ertragen wußte, tief darnieder. Unter solchen Umständen mußten ihn auch einige vorübergehende Mißerfolge peinlicher als sonst berühren. Im Sommer 1874 bat er um seine Entlassung, und erreichte zunächst wenigstens eine Beurlaubung bis zum 1. Juli 1875 gegen die Zusage, die Stadt in politischen Fragen, namentlich den Petersburger Conferenzen wegen Einführung der neuen Städteordnung während dieser Zeit noch ferner zu vertreten. Im October begab er sich zur Erholung nach Oberitalien. Er hatte in jungen Jahren längere Zeit in Venedig zugebracht. An diesen Ort und die weitere Umgegend knüpften sich für ihn mancherlei schöne Erinnerungen, die aufzufrischen ihm gerade jetzt eine besondere Erquickung schien. Auf der Rückkehr verweilte er einige Wochen bei uns in Leipzig. Die gewonnene Frische hielt nicht vor. Mehrere administrative Neuerungen, verbunden mit persönlichen Reibungen und peinlichen Erfahrungen, und die wiederaufgenommenen Verhandlungen mit der Regierung wegen Einführung der russischen Städteordnung brachten Anstrengungen und Erregungen mit sich, denen er noch nicht — oder nicht mehr — gewachsen war. Er legte sein Amt endgültig nieder, blieb nur Director der von ihm besonders geförderten städtischen Hypothekenbank und wandte sich wieder der vor 1864 betriebenen Advocatur zu. Der Schritt wurde ihm schwer, doch die Erleichterung von Amtsgeschäften ließ ihn heiterer als früher in die Zukunft blicken. „Mein Streben," schrieb er im Juni 1875, „mich meinem theuren Heimathlande nach Kräften nützlich zu erweisen, gebe ich deshalb nicht auf. Warum sollte baltischer Patriotismus nur an das Syndikat der Stadt Reval geknüpft sein? Ich verhehle mir nicht, daß der gethane Schritt mich zeitweilig auf den Sand gebracht hat. Gelange ich aber erst wieder zu voller Kraft, so

komme ich wohl wieder in flottes Wasser.“ Und einige Monate später: „Die unmittelbare Betheiligung an dem politischen Leben der Heimath vermisse ich zwar, aber doch weniger als ich anfänglich befürchtete.“ Es konnte bei dem außerordentlichen Ansehen, in dem er stand, nicht fehlen, daß seine Praxis als Advocat schnell eine sehr bedeutende wurde. Der starke Zudrang von Clienten gestattete ihm mit Auswahl zu arbeiten; die gewonnene Zeit verwandte er in selbstverleugnendster und uneigennützigster Weise zur langwierigen Vertheidigung einer Sache, die in der öffentlichen Meinung als eine schlechte zu brandmarken den Anstrengungen einer fanatischen Presse und der Nachgiebigkeit amtlicher Gewalten bereits gelungen war. Mehr als je genoß er jetzt die harmonisch stimmende Ruhe einer glücklichen Häuslichkeit. Er beschäftigte sich mit literarischen Arbeiten, auch auf diesem Felde den seltenen Reichthum seiner Begabung bewährend. Zu Ausgang des J. 1877 verließ er noch einmal den sicheren Hafen, um als erstes Stadthaupt nach Einführung der neuen Verfassung an die Spitze der städtischen Angelegenheiten zu treten. Dem einmüthigen Vertrauen seiner Mitbürger, das ihn an diese Stelle rief, konnte er nicht widerstehen, und mit ausgezeichnetem Tact entledigte er sich der schwierigen Aufgabe, aus den alten Verhältnissen in die neuen hinüberzuleiten. Mehr als dieses zu thun, war ihm nicht vergönnt, denn schon nach wenigen Monaten meldeten sich die alten Krankheitserscheinungen, und er mußte zurücktreten. Aber auch das, was er in dieser kurzen Zeit gethan, war groß genug, um den bedeutendsten seiner übrigen, kaum zu übersehenden Verdienste um die Stadt Reval an die Seite gesetzt zu werden. Im Sommer 1878 war er zur Erholung in Deutschland und auch in Berlin, wo ich ihn zum letzten Male sah. Er zeigte sich zufrieden mit seinem Schicksal. Die Advocatur wurde zum dritten Male und sogleich wieder mit großem Erfolge aufgenommen. Dabei blieb er der Entwickelung des städtischen Wesens nicht fern. Er konnte auch als einfacher Stadtverordneter wie als Privatmann durch seinen

Rath und das Gewicht seiner Persönlichkeit vielfach seinen unersetzbaren Einfluß geltend machen. Die letzten Jahre verlebte er in gleichmäßig ruhiger, nur zu angespannter Berufsarbeit, und soweit es der durch die Verhältnisse auf sein patriotisches Gemüth ausgeübte Druck gestattete, in ziemlich heiterer Stimmung. Jene melancholischen Aeußerungen, die sonst manchmal aus seinen Briefen wie Ahnungen eines frühen Todes hervorklangen, fanden keine Statt mehr, und es schien nicht, als ob sie geflissentlich unterdrückt würden. Da erkrankte er plötzlich am 12. Juli 1880 und wußte nun gleich mit voller Bestimmtheit, was ihm bevorstand. Drei Tage währte es, dann ging er hinüber. Er ist 46 Jahre alt geworden.

Riesemann war eine durchaus groß angelegte Natur. Schon der äußere Eindruck seines Auftretens ließ dies ahnen, und Jeder, der ihn reden hörte und überhaupt für dergleichen Empfindung besaß, mußte sich davon überzeugen. Seine Art, die Dinge aus der Höhe herab zu sehen, hatte etwas Befreiendes und Imponirendes zugleich. Ueberragende Gesichtspunkte zu finden, weite Ziele sich zu stecken, Entferntes zu verbinden, in solcher Thätigkeit fühlte sein Geist sich vor Allem wohl. Sein baltischer Patriotismus hatte in dieser Eigenthümlichkeit eine seiner kräftigsten Wurzeln. Er sah die Ereignisse des Tages im Zusammenhange mit der Vergangenheit. Ohne eigentliche historische Studien gemacht zu haben, fand er mit der angeborenen Weite des Blickes in der Geschichte der baltischen Provinzen die vornehmste Berechtigung ihres Sonderwesens. Aus ihr zog er die Zuversicht, daß dasjenige, was die Stürme der Jahrhunderte ungebrochen überdauert habe, auch für die Zukunft Bestand haben werde und eine Fortentwickelung auf gegebener Grundlage verdiene. Auch bei den kleinen Fragen der Tagesarbeit war es ihm unabweisliches Bedürfniß, dieselben von Zeit zu Zeit immer wieder zusammenzufassen und höheren Anschauungen unterzuordnen. Nicht der denkt groß, der über dem Wichtigen das Unscheinbarere übersieht, sondern der, welcher dieses zu jenem in das richtige Ver-

hältniß zu bringen weiß. Riesemann konnte auch dem Kleinen die liebevollste Sorgfalt zuwenden. Sein Beruf, seine Stellung gab ihm dazu überreiche Gelegenheit; es ist mir nicht bekannt, daß ihn dies verstimmt hätte. Seit dem Winter 1867/68 fanden sich befreundete Männer zu bestimmtem regelmäßigen Abend zusammen, um über gemeinsame Interessen ihre Gedanken auszutauschen. Riesemann besuchte diesen Cirkel eifrig, zumeist weil er sich davon eine Kräftigung des deutschen Sinnes versprach. Auch Vereinen zu rein geselligen Zwecken war er aus demselben Grunde jahrelang ein standhaftes Mitglied, obschon er sich nicht verhehlte, daß die dort gebotene geistige Anregung ihm nicht genügte. Nur dann konnte er ungeduldig werden, wenn er bei der ihm zugemutheten Zersplitterung seiner Kräfte die Fähigkeit für höheres Streben in sich schwinden fühlte oder zu fühlen glaubte. Und er kannte keine Schonung, wenn in ernster Zeit seine Mitbürger sich um Geringfügigkeiten entzweiten und den nationalen Lebensfragen gegenüber gleichgültig blieben. In bitterem Unmuth und mit einer sarkastischen Härte, die ihm sonst ganz fremd war, konnte er sich dann über solche „Krähwinkeleien" und „Froschmäuslerkriege" auslassen und selbst persönliche Beziehungen lösen, wenn er bei den betreffenden Personen sich in solchen Dingen unverstanden sah. In einer Stadt Deutschlands von der Größe und Bedeutung Revals wäre eine Natur wie die seinige in einer solchen Stellung auf die Länge nicht denkbar gewesen. Sie wäre hier entweder erstickt oder hätte den Zusammenhang mit der engeren Heimath eigenmächtig getrennt. Es muß eine Lebensbedingung für ihn genannt werden, daß sein Wirken in eine Zeit der Kämpfe fiel, die ihm auf der Grundlage seines städtischen Amtes ein weiteres Feld politischer Thätigkeit eröffnete und ihm erlaubte, Alles, was er that, zu dieser in Beziehung zu setzen. Der stärkende Einfluß großer Aufgaben war bei ihm oft in überraschender Weise ersichtlich. Als er im Sommer 1874 sich geistig und körperlich gänzlich ermattet fühlte, wurde er veranlaßt, nach Riga zu reisen, wo die Vertreter der drei

Hauptorte der baltischen Provinzen zusammenkamen, um sich über eine einheitliche Haltung der Regierung gegenüber in der Verfassungsfrage zu verständigen. Die höhere Aufgabe vor Augen, erstarkte er von Tag zu Tage an Muth und Kraft, und als er nach zwei Wochen heimkehrte, war er für den Augenblick wieder fähig geworden, mit mehr Selbstvertrauen in die Zukunft zu sehen.

Wie in den eigenen, so hatten auch in fremden Verhältnissen alle großen Bewegungen für ihn einen mächtigen Reiz. Weitgespannte wirthschaftliche, literarische, besonders politische Unternehmungen waren von vornherein seines lebhaften Interesses sicher, und er gefiel sich darin, die möglichen Resultate recht ins Große auszumalen. Als 1870 der Krieg zwischen Deutschland und Frankreich ausbrach, brannte er vor Verlangen, auch nur einen Tag inmitten der Bewegung zuzubringen, zu keinem anderen Zweck, als um sich in dem brausenden historischen Luftstrom zu baden. „Wie wächst die Kraft und der Muth!" schrieb er. „Ist es nicht wunderbar, daß wir diese Zeit erleben? Wie viel reicher, wie viel glücklicher sind wir, als die Menschen seit bald fünfzig Jahren!" Im Juli 1871 ging er von Berchtesgaden zum Truppeneinzuge nach München, „um doch auch einen Athemzug in der Atmosphäre der großen Zeit zu thun. Wir Ostseeprovinzialen sind die rechten Männer für nationale Feierlichkeiten. Wir haben den Kinderglauben, das Ideale schwebt uns vor, die Wirklichkeit stört uns weniger als die Nächstbetheiligten". Das bewies er auch später, als die Conflicte zwischen der liberalen Partei der deutschen Volksvertretung und dem Fürsten Bismarck schärfer wurden und eine Verstimmung gegenüber dem leitenden Staatsmann um sich zu greifen anfing. Er blieb demselben in Bewunderung und Vertrauen zugethan. Aber ich zweifle, ob er wesentlich anders gesinnt worden wäre, auch wenn er mitten in der Sache drin gestanden hätte. Er gehörte, wie mir scheint, zu den seltenen Menschen, vor deren geistigem Auge sich durch die Nähe der Dinge das Verhältniß derselben zu einander nicht verschiebt. Seine Gabe, das Große an den Menschen und Er-

eignissen zu sehen, war eine ganz merkwürdige und konnte auch den, der ihn genau von dieser Seite kannte, immer noch überraschen. Ich erinnere mich eines kleinen Zuges, der mir bezeichnend zu sein scheint. Er befand sich im Sommer 1878 gerade zu der Zeit in Berlin, da das zweite Attentat auf den Kaiser Wilhelm stattfand. Als die Kunde davon sich durch die Stadt verbreitete, gingen wir unter die Linden vor das kaiserliche Palais. Eine unzählbare Menschenmenge hatte sich versammelt. Vom Denkmal Friedrichs des Großen bis hinab zum Zeughaus und Palais des Kronprinzen stand es Kopf an Kopf, auch die Treppen des Opernhauses und selbst deren Geländer waren dicht besetzt. Alles hatte die Augen nach jenen Parterreräumen gerichtet, wo, wie man vermuthete, der Schwerverwundete lag. Kein Wagenrollen, kein lauter Ton; eine unheimliche Stille lag über den Tausenden, wie im Vorgemach eines Krankenzimmers. Sichtbar einmüthig war Alles im Gefühl des Schreckens, der Empörung und des Schmerzes. Niesemann's menschliches Mitgefühl war von einer besonderen Weichheit und Tiefe. Man konnte um so mehr annehmen, daß er von dem allgemeinen Zuge fortgerissen sei. Aber sein Geist bewegte sich unter dem ersten Eindrucke des Ereignisses nach einer ganz anderen Richtung. Er sah eine Weile schweigend auf die düstere, imposante Scene. „Ein weltgeschichtlicher Augenblick!" sagte er dann leise.

Er war eine groß angelegte Natur nicht nur in der Beurtheilung der Ideen und Kräfte, welche die Welt bewegen; er war es nicht weniger in seinen Charaktereigenschaften. Das Gemeine reichte nicht an ihn hinan. Vor dem Adel seiner Gesinnung, welcher der Noblesse seiner äußeren Erscheinung so schön entsprach, mußte selbst der Niedrigdenkende sich zusammennehmen. Man wurde besser in seiner Nähe, es schwebte etwas von idealer Sittlichkeit um sein Wesen. Seine Stellung brachte es mit sich, daß er die großen und kleinen Fehler und Schwächen der Menschen in weitem Umfang kennen lernte und auch an der eigenen Person erfuhr. Es war unmöglich, daß eine so fein organisirte Natur

nicht peinlich dadurch berührt wurde. Trotzdem ist er in dem Glauben an das Gute im Menschen nie wankend gewesen; zum Pessimisten war er gänzlich verdorben. Er vertraute, er hoffte immer wieder von Neuem, und fühlte sich glücklich darin, es zu können. Von der Treue der Pflichterfüllung, welche sich nicht zufrieden gab, bis auch das Letzte und Kleinste gethan war, können Alle zeugen, die Gelegenheit hatten, ihn bei der Arbeit zu beobachten. Wie er sich aber in Conflicten zwischen Pflicht und persönlicher Neigung mit der letzteren abfand, haben Wenige gesehen. Man kann nicht sagen, daß es überhaupt zum wirklichen Conflicte kam. Die Ausführung von Lieblingsgedanken, von lang gehegten sehnlichen Wünschen, ließ er in solchen Augenblicken zu Boden fallen, als hätte es dergleichen Spielzeug nie für ihn gegeben. Gewiß geschah es nicht ohne eine manchmal tiefe innere Erregung. Aber die Ueberzeugung, was zu thun sei, war von Anfang her so unerschütterlich, daß es frivol gewesen wäre, zu Gunsten eines Ausgleichs zwischen Neigung und Pflicht auch nur ein Wort zu sagen. Im Ertragen persönlichen Leids und Mißgeschicks zeigte er eine stolze Männlichkeit. Neben dem Muthe der Resignation besaß er in hohem Grade den Muth der Selbstanklage. War etwas mißglückt, was er veranlaßt hatte oder an dessen Ausführung er auch nur mitthätig gewesen war, so konnte man sicher sein, daß er stets die Schuld zuerst bei sich suchte. Und nichts, glaube ich, spricht beredter für die Großherzigkeit des Mannes, als jene Art von Beruhigung, die ihn überkam, wenn er in solchen Fällen gefunden zu haben glaubte, daß nur er den Fehler gemacht habe und seine Mitwirkenden von jeder Schuld befreit seien. Scheu vor Uebernahme einer Verantwortlichkeit war ihm unbekannt; er pflegte bei Allem, was er that, seine volle Persönlichkeit einzusetzen.

Die Richtung seines Wesens ging entschieden auf dasjenige hin, was man praktische Thätigkeit nennt. Er selbst war sich darüber nicht zu allen Zeiten ganz klar, und noch in den Jahren 1865 und 1866 zweifelte er manchmal, ob er wohl auf dem

richtigen Wege sei. Das Resultat seiner Selbstprüfungen war aber doch: „Mich hat das bürgerliche Leben und mich wird es haben.“ Als er im Jahre 1868 auf die volle Höhe seines Wirkens gelangte, war der Kampf endgültig entschieden. In einem Briefe vom 30. August 1868 äußerte er sich darüber ausführlich: „Die Gefilde der Wissenschaft und Kunst scheinen mir ebenso paradiesisch wie unerreichbar, wenn ich, bedeckt von Staub und Schweiß, den Karren öffentlicher Arbeit mühsam auf der großen Heerstraße des Lebens fortschleppe. Allein mehr als je habe ich in den letzten Jahren empfunden, daß dieses Gebiet doch das meinen Kräften angemessenste ist und das Schicksal vielleicht nicht Unrecht daran gethan hat, mich auf dasselbe mit meiner Arbeit anzuweisen. Auch auf diesem Gebiete — mögen die mich umgebenden Verhältnisse augenblicklich auch noch klein sein — ist es ja möglich, Nützliches, den Tag Ueberdauerndes zu schaffen. Früher beschlich mich zuweilen Unzufriedenheit. Jetzt ist es mir klar geworden, daß ich doch der Welt angehöre, in der ich lebe, und daß nur die Berührung mit der Misere dieser Welt, mit allen den kleinlichen Erbärmlichkeiten derselben, mich so unlustig machte. Diese Empfindung zu überwinden und dabei die höheren Ziele nicht aus den Augen zu verlieren, ist jetzt mein Bestreben, und ich finde, daß darin der Kampf in meinem Innern einen versöhnenden Abschluß erhalten hat.“ Wie hier überhaupt ein Zweifel möglich gewesen sei, konnte nur der begreifen, der den ganzen Reichthum dieser seltenen Natur kannte. Waren Riesemann's hohe Gaben für ein öffentliches Wirken schon zu Anfang seines Syndikats überraschend hervorgetreten, so entwickelten sie sich von Jahr zu Jahr glänzender. Er war ein Meister des gesprochenen Wortes. Zu dem Schwung seiner Gedanken und dem sittlichen Pathos, mit dem sie durchtränkt waren, gesellte sich ein feiner Sinn für künstlerische Gestaltung und ein kräftiges, sympathisches Organ. Er verfehlte selten seine Wirkung. Obgleich er es im Allgemeinen nicht liebte, unvorbereitet zu reden, so verstand er es doch auch, dem Unerwarteten zu begegnen, und hatte ihn der Gegenstand

tief erfaßt, so konnte er sich dann in einer feurigen Beredtsamkeit ergießen, die um so hinreißender wirkte, je spontaner sie erschien. Ein starkes Gedächtniß, eine leichte und sichere Auffassungsgabe kam ihm zu Hülfe. Lange Vorträge war er im Stande nach einmaligem aufmerksamen Hören inhaltlich genau und zum Theil wörtlich wiederzugeben. Es war ein Vergnügen, ihn in berathenden Versammlungen den Vorsitz führen zu sehen, die leichte Sicherheit zu beachten, mit der er die Discussion im Geleise hielt, aus dem verworrenen Knäuel der Meinungsäußerungen den sachlichen Kern heraushob, die Schärfe der Gegensätze unschädlich machte. Vor Allem geeignet war er zur Repräsentation, und je solenner die Gelegenheit, desto höher wuchsen seine Kräfte. Die Art, wie er zum Beispiel bei den seit 1866 in Reval mehrfach stattgehabten Musikfesten die Honneurs der Stadt machte, war bewundernswerth. Er konnte über manche bei solchen Gelegenheiten üblichen Formen wohl gelegentlich scherzen und sich selbst ironisiren; aber man merkte es ihm doch an, er fühlte sich in seinem Elemente.

Es steht mir noch die Stunde deutlich vor, als er zum ersten Male die Schumann'sche Musik zu Scenen aus Goethe's Faust kennen lernte, wie mächtig ihn da die Composition der Worte ergriff, die Faust vor seinem Tode spricht:

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.

Offenbar fühlte sich eine Saite seines eigenen Innern tief sympathisch berührt. Riesemann besaß ohne Zweifel viele Eigenschaften für einen bedeutenden Staatsmann. Zu Allem, was in dieser Beziehung schon gesagt ist, sei hier noch die Sicherheit und der Scharfblick gefügt, den er im Beurtheilen der menschlichen Charaktere bewies, und die Fähigkeit, die Erfahrungen des Lebens schnell in positive Werthe umzusetzen und für staats-

männischen Calcul brauchbar zu machen. Vielleicht hatte er sonst Alles, was ihn zur Ausfüllung eines hohen politischen Postens geeignet gemacht hätte. Nur eines fehlte ihm: jene kühle Objectivität, die bei Allem, was sie unternimmt, die eigene Persönlichkeit nicht mehr, als gerade eben nöthig ist, in Mitleidenschaft setzt. Riesemann that nichts, wobei er nicht das volle Maß seiner intellectuellen Fähigkeiten, zugleich aber auch die ganze Innigkeit seines Gemüthes in Bewegung gebracht hätte. Jedesmal verbrauchte er so ein unverhältnißmäßiges Quantum eigener Kräfte und schuf sich Schwierigkeiten, wo für eine weniger tiefe Natur solche nicht vorhanden gewesen wären. Wenn die Menschen manchmal schon durch rein sachliche Gründe schwer zu überzeugen sind, so pflegen sie vollends störrisch zu werden, wo sie die Mitwirkung eines persönlichen Moments wittern. Schwierigkeiten solcher Art mußten ihn dann um so mehr afficiren, als sein Blick klar genug war, um zu sehen, daß ihm seine eigene Natur im Wege stand. Besonders verderblich wurde ihm sein gemüthvolles Wesen auch da, wo ihn sein Wirken mit der Noth und dem Elend der Mitmenschen in Berührung brachte. Es fraß ihm am Herzen, wenn er Jemanden leiden sah. Zur Zeit der Hungersnoth griffen ihn die Eindrücke des allgemeinen Unglücks so sehr an, daß die Freude über den endlichen Erfolg der von ihm organisirten Bekämpfung desselben die Einbuße an eigener Kraft nicht zu ersetzen vermochte. Es lag in dieser Eigenthümlichkeit der tragische Conflict seines Lebens. Immer nur wenige Jahre konnte er es treiben, dann trat regelmäßig ein Zusammenbruch seiner Kräfte ein. In Folge davon überkamen ihn düstere Stimmungen, die zwar anfänglich vor der Elasticität seiner Natur nicht lange Stand hielten, später aber immer intensiver auftraten. „Wie hat mir doch die Lebenssonne noch einmal so hell und warm geleuchtet, nachdem ich fast daran verzweifelt, sie wieder aufgehen zu sehen!" — das waren die Worte, mit denen er von seinen Freunden und von Deutschland schied, wo er 1871 Genesung gesucht hatte. Einige Jahre

später klang der Ton schon anders. „Bei mir heißt es wohl: „Nun ist mein' beste Zeit vorbei!" [1]) — verzettelt in meist erfolglosen Kämpfen. Blicke ich auf mein verbrachtes Leben zurück, so finde ich geringen Trost allein darin, daß das Wenige, was ich gethan, aus uneigennütziger Liebe zum Vaterland und zur Sache geschah. Darin liegt denn auch ein Stück deutschen Idealismus. Jene Liebe zur Sache hat aber das Unbequeme, daß nothwendig eine Identificirung der allgemeinen mit den eigenen Interessen eintritt. Ich leide persönlich unter Dingen, die, bei Licht besehen, der großen Menge, die von ihnen betroffen wird, ziemlich gleichgültig sind. Dieses unausgesetzte Geriebenwerden am Schleifstein seelischer Unruhe schärft zwar, schleift aber auch ab. Solch eine abgeschliffene Klinge, tauglich weder zum Schneiden noch zum Stechen, bin jetzt ich. Ja, nicht allein in Geldsachen ist die Gemüthlichkeit vom Uebel, in der Politik darf das Gemüth erst recht nicht mitreden." Er sprach auch viel vom Nahen des Alters, was bei seinen Jahren und der stets bewahrten Jugendlichkeit seiner äußeren Erscheinung Fernerstehenden ganz unbegreiflich vorkommen mußte. Sentimentalität und Affectation waren aber seinem Wesen so gänzlich fremd, daß der Freund aus solchen Aeußerungen nur mit Besorgniß auf eine gründliche Erschütterung seiner Kräfte schließen konnte.

In engster Verbindung mit jenem gemüthvollen Zuge seines Charakters, der für ihn so verhängnißvoll wurde, standen gewisse Gaben Riesemann's, die man gewöhnt ist in einer Art von Gegensatz zu den „praktischen" Talenten zu sehen. An seine literarischen Arbeiten denke ich hier weniger. Einige rechtswissenschaftliche Abhandlungen: Ueber Schwurgerichte und Schöffengerichte mit Rücksicht auf die einheimische Gerichtsorganisation, Die Expropriation nach provinziellem Recht, Bilder aus der Strafrechtspflege Revals im 17. Jahrhundert, hat er in der

[1]) Anspielung auf ein Gedicht O. Roquette's, das uns gemeinsam gefallen hatte.

„Baltischen Monatsschrift" veröffentlicht. Ein Aufsatz: „Ueber Hexen und Zauberer in Reval" erschien in den Beiträgen zur Kunde Esth-, Liv- und Kurlands, eine Darstellung des Criminalfalles Lackner im Neuen Pitaval (IX. Band, 1. Heft. Leipzig, 1874). Ich kann den Werth der wissenschaftlichen Resultate dieser Arbeiten nicht beurtheilen. Die Methode der Untersuchung ist klar, die Darstellung von ruhiger Sachlichkeit, und ich glaube wohl, daß Riesemann, wenn er es darauf angelegt hätte, es zu einem tüchtigen Rechtslehrer hätte bringen können. Aber einen viel breiteren Raum in seinem gesammten Wesen nahmen unstreitig die künstlerischen Neigungen ein. Er hatte lebhaftes Interesse für Poesie und bildende Kunst, und für beides ein sicheres, durch reiche Erfahrung geschultes Verständniß. Die Sprache hatte er selbst vollkommen in der Gewalt. Seine Briefe könnten unverändert gedruckt werden, sie würden zu Mustern einer treffenden, gewählten und anschaulichen Ausdrucksweise taugen. Der eigentliche Schwerpunkt aber seiner künstlerischen Interessen lag in der Musik. Die Natur hatte ihn mit einer herrlichen Baritonstimme begabt, der er theils während seines Aufenthaltes in Italien, theils in Berlin durch Mantius eine gründliche Schulung hatte zu Theil werden lassen. Dabei wohnte in ihm eine productive Kraft, ein Gestaltungstalent im Vortrag, das einen echt künstlerischen Zug trug. Tiefere theoretische Studien hatte er, wohl zumeist aus Mangel an Zeit, nicht gemacht. Aber er ersetzte diese „Lücke seiner Bildung", wie er selbst es zu nennen liebte, aufs Glücklichste durch einen sicheren musikalischen Instinct. Seine Liedervorträge waren durchaus eigenthümlich, das treue Spiegelbild seiner Persönlichkeit. Das Ernst-Pathetische, Kraftvoll-Innige einerseits, und andererseits das Glänzend-Ritterliche lag ihm am nächsten. Gewisse Lieder, wie den „Wandrer" von Schubert, „Fluthenreicher Ebro" und „Stille Thränen" von Schumann konnte man sich kaum schöner vorgetragen denken. Es lag ein dramatischer

Anhauch auf seiner lyrischen Empfindung, der, ohne je sich störend geltend zu machen, ihr einen gewissen hinreißenden Ausdruck verlieh. Zuverlässig wäre er großer Erfolge sicher gewesen, wenn er sich ganz der Künstlerlaufbahn hätte hingeben wollen. An Lockungen dazu hat es in seinen Jünglingsjahren nicht gefehlt; wie er im Ganzen geartet war, ist es ihm wohl kaum schwer geworden, denselben zu widerstehen. Aber zur Verklärung seines Lebens, zur Reinigung und Erbauung seines Gemüthes unter den niederdrückenden Erfahrungen, die ihn sein öffentliches Wirken so vielfach erleiden ließ, war ihm die Kunst ein unschätzbares Gut. Er blieb ihr sein Leben lang mit begeisterter Liebe zugethan, sie war ihm ein Stück des Besten, das er in sich trug. Wie er gewohnt war, alle seine Gaben im Dienste der Oeffentlichkeit zu verwerthen, so hat er sich auch um die allgemeine Musikpflege Revals große Verdienste erworben. Nicht nur, daß er bis in die letzten Jahre bei den öffentlichen Aufführungen der dortigen Vereine an hervorragender Stelle mitwirkte. Er bekümmerte sich auch um die Organisation und Verwaltung der Vereine und nahm sie zeitweilig selbst in die Hand. Von ihm ging der Anstoß aus, daß im Jahre 1866 das für Reval in Aussicht genommene Männergesangsfest zu einem Musikfest im größeren Stil und mit reicheren Mitteln erweitert wurde. Er half 1870 die Beethovenfeier zu Stande zu bringen und stand 1874 an der Spitze der Musikfestlichkeiten, die zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Revaler Männergesangvereins veranstaltet wurden. Auch ist es vor Allem seinen Bemühungen zu verdanken, daß für den Dienst an der großartigen Orgel der Olaikirche im Jahre 1880 in einem ausgezeichneten Künstler eine angemessene Kraft gewonnen wurde. In der Selbstbiographie der Sängerin Mara, deren Manuscript er in Reval auffand und 1875 mit sachgemäßen Erläuterungen versehen herausgab, hat er der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts eine werthvolle Quelle erschlossen. Daß aus dem Staatsarchiv zu Moskau ein für das

Leben Sebastian Bach's sehr wichtiges Document ans Licht gefördert wurde, ist zu einem wesentlichen Theile sein Verdienst.

Ich deutete das Interesse an, mit welchem Riesemann den Bewegungen im deutschen Mutterlande folgte. Das Interesse war ein umfassendes, und so beschäftigten seit 1871 auch die kirchlichen und religiösen Fragen häufig sein Nachdenken. Seine Stellung zu diesen war von Natur eine andere, als es die eines Angehörigen des deutschen Reiches sein konnte. Für ihn als Balten deckten sich Confession und Nationalität; in so fern eine Absonderung der ersteren nur eine sichere Schädigung der letzteren bedeutet hätte, konnte für ihn der Streit über das Verhältniß zwischen Kirche und Staat ein praktisches Interesse zunächst nicht haben. Aber er würde auch unter anderen Umständen sich schwerlich in die Reihen derjenigen gestellt haben, die in der „freien Kirche im freien Staat" das Ideal der Zukunft sahen. „Was soll aus der Menschheit werden," fragte er, „wenn die ihr leibliches Sein bedingenden, im Staate verkörperten Einrichtungen und Formen keinen Zusammenhang mehr haben mit der Kirche, in welcher der unbewußte Zug, das sehnsüchtige Bedürfniß nach dem Idealen Zuflucht und Nahrung sucht und findet? Wird die europäische Menschheit die Lösung dieses Zusammenhanges zu ertragen vermögen?" Riesemann war, wie alle Menschen, von tiefem und reichem Gemüth und von idealer Gesinnung, eine religiöse Natur. Jegliche Frivolität in diesen Dingen war ihm in der Seele zuwider, so duldsam er sonst gegen alle ehrlich gewonnenen Ueberzeugungen sich verhielt, mochten sie auch weit von der seinigen abweichen. Für seine Person hielt er treu an den kirchlichen Grundsätzen fest, in denen er erzogen war. Auf Erörterungen über sie ließ er sich eben so wenig ein, wie aufs Philosophiren über die letzten Ziele der Menschheit. Was diese betrifft, so war er der Meinung, ein Jeder müsse nach Maßgabe seiner Kräfte muthig seine Pflicht thun und das Uebrige Gott anheimstellen. Diese selbstgewählte Beschränkung erschien

ihm als unerläßliche Grundlage für eine gedeihliche Lebensarbeit. Ich finde in seinen Briefen eine Stelle, die mir seine Denkart schlagender zu charakterisiren scheint, als es jede ausführliche Schilderung eines Andern vermöchte. „Steht man einmal mitten im Kampf, dann fragt man nicht mehr: wird der Ausgang desselben mich, wird er die Menschheit fördern? sondern man fragt: wird meine Sache siegen? Und in der äußersten Anspannung der Kräfte für diese Sache, im Bewußtsein, seine Kraft pflichtgemäß einzusetzen für etwas, was man als gut und nothwendig anerkannt hat, findet sich dann auf Augenblicke eine Empfindung ruhigen Glücks, einzig die Frucht gethaner Arbeit und erfüllter Pflicht.“ Nicht ein Wort möchte ich einer solchen Aeußerung hinzuzufügen wagen.

Im Verkehr zeigte Riesemann die gelassene Sicherheit, welche Leuten eigen ist, die gewohnt sind, an erster Stelle zu stehen. Er war wortkarger, als es im Allgemeinen der baltische Deutsche zu sein pflegt. Eine gewisse Kürze im Bescheidgeben war ihm eigen, die als Schroffheit oder kurzangebundenes Wesen hätte erscheinen können, wäre sie weniger ruhig gewesen. Im Verlauf eines ihn interessirenden Gespräches wurde er lebhaft, ohne jedoch eine gewisse Gemessenheit zu verlieren. Leidenschaftlich erregt sah man ihn selten; wurde aber sein sittliches Gefühl verletzt oder hielt er es für nöthig, Unziemlichkeiten oder Ehrlosigkeiten im allgemeinen Interesse entgegenzutreten, so konnte sein Auftreten eine so niederzwingende Wucht bekommen, daß es nur Wenige geben mochte, die den Muth fanden, ihm Stand zu halten. Die vornehme Fassung, welche ihm der Welt gegenüber zur zweiten Natur geworden war, diente ihm auch als Waffe gegen die Reizbarkeit des eigenen Gemüths. Heftige Aufregungen waren ihm wie allen fein organisirten Naturen qualvoll; indem er ruhig schien, gelang es ihm leichter, wirklich ruhig zu werden. Auffallen mußte es, wie auch in Augenblicken tiefer Bewegung das Wenige, was er sagte, immer eine präcise

und abgerundete Form hatte; war er dazu nicht mehr im Stande, so sah er mit etwas gespanntem Gesichtsausdruck vor sich hin und schwieg. Rührung liebte er, außer etwa im intimsten Kreise, durch einen Scherz oder eine ironische Bemerkung zu verhüllen. Bei der seinem Wesen eigenen Mischung von geistiger Kraft und Freiheit mit tiefer Gemüthsinnigkeit ist es fast selbstverständlich, daß er einen lebhaften Sinn für den Humor besaß. Humoristische Schriftsteller: Dickens, Freytag, namentlich Fritz Reuter las er mit Vorliebe. Auch den eigenen Humor ließ er oft in brillanten Farben sprühen; er hatte eine Art, seine Einfälle über einen gewissen Gegenstand durch immer neue und kühnere selbst zu überbieten: ein Funke künstlerischen Uebermuthes durchleuchtete dann, und auch sonst wohl, wenn er sich heiter erregt fühlte, sein Wesen. Für ein trauliches Familienleben war er besonders empfänglich. Weilte er von den Seinen fern, so überfiel ihn Heimweh. Als er 1874 in Mentone war, verschwor er es, je wieder allein auf Reisen zu gehen. Es quälte ihn, wenn er einmal glaubte, sich seiner Familie nicht so ernstlich widmen zu können, wie er müßte. Ueberhaupt — so voll sich Riesemann seines Werthes bewußt war, so sehr er sich hatte daran gewöhnen müssen, überall in der Gesellschaft mit besonderer Auszeichnung behandelt zu werden, er war im Grunde doch die Selbstlosigkeit selber. Er besaß eine ungesuchte Art, sich in den Schatten zu stellen, eine Wärme und Herzlichkeit in der Freude über fremdes Verdienst und Glück, die auf dem Hintergrunde so glänzender eigener Eigenschaften etwas Bezauberndes hatte. Eigenthümlich spielten in seinem Verhältniß zu den Menschen die gegensätzlichen Grundzüge seines Wesens durcheinander. Sein Vertrauen kannte keine Grenzen, wo er einmal glaubte vertrauen zu können. Er, der sonst so scharfsichtig die Menschen durchschaute, mit so freiem und weitem Blick die einem Jeden angemessene Stelle erkannte, gefiel sich förmlich darin, gegen die Schwächen der Menschen, die er liebte, blind zu sein, dagegen die guten

Eigenschaften derselben sich in ein besonders glänzendes Licht zu rücken und eifrig Alles abzuwehren, was ihm sein Idealbild stören konnte.

Wenn er in fremde Kreise trat, pflegte er eine vornehme Reserve zu beobachten. Er ließ die Menschen an sich herankommen, gehörte übrigens zu den Persönlichkeiten, die auch im großen Kreise gar nicht zu übersehen waren. Er konnte eine eisige Temperatur um sich verbreiten, wenn Jemand das Mißgeschick hatte, es formell irgendwie gegen ihn zu versehen, zeichnete sich übrigens im Verkehr durch ein sehr verbindliches Wesen aus. Aber es war schwer ihm näher zu treten. Seiner großen Gewandtheit im beruflichen Leben, der Leichtigkeit, mit welcher er sich in den allgemeinen gesellschaftlichen Formen bewegte, stand eine fast scheue Zurückhaltung gegenüber, sowie es sich um Anbahnung eines vertrauten persönlichen Umgangs handelte. Und so spielend leicht er sich die Dinge aneignete, die ihm im öffentlichen Wirken als neu entgegentraten, so langsam überwältigte er, was ihm ein innerlicher Besitz werden sollte. Eine gewisse Schwere der Bewegung — die natürliche Folge der wohlgesicherten Solidität seiner innersten Güter — war hier nicht zu verkennen. So dauerte es zum Beispiel lange, ehe er ein neues Musikstück vollständig beherrschen lernte, um so länger, je tiefer es ihn ergriff. Es war da eine neuere Composition der schönen Klopstock'schen Ode „Die frühen Gräber", die ihm besonders zusagte. Wochenlang trug er sich mit ihr herum, wo er ging und stand. Er erzählte mir, daß er in schlaflosen Nachtstunden sich das Gedicht langsam vorspreche, gleichsam den Klang eines jeden Wortes und die von ihm ausgehende Stimmung langsam trinkend und bis ins letzte Atom durchkostend. Hatte er dies eine genügende Weile getrieben, dann redete beim Vortrage aber auch aus jedem Ton, aus jeder melodischen Wendung so voll seine eigene Seele, als ob er das Stück im Augenblicke selbst schüfe. Man weiß, wie die letzte Strophe der Ode lautet:

Ihr Edleren! ach es bewächst
Eure Male schon ernstes Moos.
O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
Sahe sich röthen den Tag, schimmern die Nacht!

Wenn ich jetzt an die Stunden zurückdenke, wo er sie mit seiner unvergleichlichen edlen Innigkeit den Hörern ins Herz sang, so frage ich mich immer, wie es möglich war, daß mir nie der Gedanke kam, ob nicht bald einmal diese Worte auf ihn selbst Anwendung finden würden. Vielleicht hat er es geahnt. Aber es würde das zu den Dingen gehört haben, über die er zu schweigen pflegte.

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Musikgeschichtliche Aufsätze.

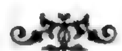
Musikgeschichtliche Aufsätze

von

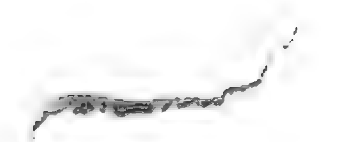
Philipp Spitta.

Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1894.

Musikgeschichtliche Aufsätze.



Musikgeschichtliche Aufsätze.



Digitized by Google

Musikgeschichtliche Aufsätze

von

Philipp Spitta.

Berlin.
Verlag von Gebrüder Paetel.
1894.

Alle Rechte, vornehmlich das der Uebersetzung, vorbehalten.

Vorwort.

Die Veranlassung zum Erscheinen dieses Buches ist der erste der in ihm enthaltenen Aufsätze. Er soll die Aufgabe, die ich vor zehn Jahren mit der Gesammt-Ausgabe der Werke Heinrich Schützens mir gestellt hatte, gleichzeitig mit dem Erscheinen des letzten Bandes dieser Ausgabe zum Abschluß bringen. Für eine größere monographische Arbeit über Schütz halte ich die Zeit noch nicht für gekommen, und wenn wir so weit gelangt sein werden, daß die allgemein gewordene Theilnahme für den Mann eine solche Arbeit rechtfertigt, dann wird man doch vielleicht lieber eine Geschichte der deutschen Musik im 17. Jahrhundert schreiben wollen, in welcher Schütz einen beherrschenden Platz einnehmen würde. Ein Aufsatz aber von dem geringen Umfange des hier vorliegenden ließ sich nicht wohl allein veröffentlichen. Es schien mir nicht unangemessen, den großen Meister mit einer Gefolgschaft auszustatten, die von seiner Zeit und Umgebung ausgehend sich bis auf die Gegenwart herabzöge. Unter diesem Gesichtspunkte habe ich aus meinen früher erschienenen Arbeiten eine Auswahl getroffen und biete sie hier als Sammlung dar. Enthält sie zum Unterschiede

von der älteren Sammlung „Zur Musik“ auch Darstellungen und Untersuchungen aus etwas entlegeneren Gebieten der Musikwissenschaft, so ergab sich dies eben aus der Natur des Planes; diese verlangte auch gebieterisch, daß die italienische Musik nicht fehle. Sollte ich mich in der Erwartung täuschen, daß ein weiterer Leserkreis jenen entlegeneren Dingen — die es eigentlich für uns doch nicht mehr sein dürften — seine Theilnahme schenken werde, so wird er sich hoffentlich durch den übrigen Inhalt des Buches einigermaßen entschädigt finden.

Der Aufsatz über Schütz ist vor etwa drei Jahren entworfen worden, da die Arbeit an der Gesammt-Ausgabe im wesentlichen vollendet schien. Der Entwurf hat in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ Veröffentlichung gefunden. Auf ausführlichere Quellennachweise und jene Ergänzungen, welche in das Gebiet der Anmerkungen gehören, mußte ich freilich verzichten. Eine meinen Absichten völlig entsprechende Gestalt hat demnach der Aufsatz erst jetzt erhalten können. Es hat sich seitdem aber auch noch manches bisher Unbekannte eingestellt, das zu berücksichtigen war; imgleichen gab es einige Irrthümer zu verbessern. So ist er in seiner jetzigen Gestalt doch etwas Neues und, wie ich hoffe, Vervollkommnetes. Wiederholte gründliche Durcharbeitung habe ich mir auch bei keinem der andern Aufsätze erlassen, bei einzelnen hat diese zu erheblichen Erweiterungen und Aenderungen geführt. Daß mehrere von ihnen zuerst in den früheren Jahrgängen der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft gestanden haben. erwähne ich hier mit Bezug auf eine im Vorwort der Sammlung „Zur Musik“ gemachte Bemerkung: als ich sie ihrerzeit niederschrieb, lag mir der Gedanke noch fern, ein Buch herauszugeben, wie es das vorliegende sein möchte.

Der übrige Bestand, soweit er nicht Gelegenheitsschrift ist, erschien während eines Verlaufs von vierundzwanzig Jahren in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“, den „Monatsheften für Musikgeschichte“ und der „Deutschen Rundschau“.

Aufsätze, wie „Der deutsche Männergesang“, „Johann Georg Kastner“, „Xaver Schnyder von Wartensee“ bitte ich als Versuche zu betrachten in einer Form, die meines Wissens in der Musikschriftstellerei früher kaum gepflegt sein dürfte. Es scheint mir unzweifelhaft, daß die Entwickelung der Ergebnisse eigner Untersuchung durch Anknüpfung an die Arbeit eines Andern für den Leser einen besonderen Reiz mit sich zu bringen und auch dem Verfasser gewisse formelle Vortheile zu gewähren vermag. Ob ich verstanden habe, jenen zu erregen und diese auszunutzen, darüber steht Andern das Urtheil zu.

Berlin, den 9. März 1894.

Philipp Spitta.

Heinrich Schütz' Leben und Werke.

Die Aufmerksamkeit unseres Jahrhunderts zuerst mit Nachdruck wieder auf Schütz gelenkt zu haben, gehört zu den Verdiensten Carls von Winterfeld. Bald nach ihm begannen Localhistoriker Sachsens über das Leben des Dresdener Meisters ergiebige Forschungen anzustellen. Friedrich Chrysander ergänzte sie und wies der Beurtheilung der Kunst Schützens eine neue Richtung[1]). Während nun die Musikvereine anhuben, seine Werke der Kenntniß der Welt von Neuem zu vermitteln, kam die literarische Beschäftigung mit ihm durch zwei Jahrzehnte nicht erheblich vorwärts, bis 1885 die Jubelfeier einen neuen Anstoß gab[2]). Die von mir unternommene Gesammt-Ausgabe seiner

---

[1]) C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin, Schlesinger. 1834. Band I, S. 50 ff. Band II, S. 168. — Derselbe, Der evangelische Kirchengesang. Band II. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1845. S. 207. — Karl August Müller, Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte. Dresden und Leipzig, G. Fleischer. 1838. S. 161 ff. — Wilhelm Schäfer, Sachsenchronik. Erste Serie. Dresden, Blochmann jun. 1854. S. 500. — Moritz Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Erster Theil. Dresden, Kuntze. 1861. S. 21 ff. — Friedrich Chrysander, G. F. Händel. Band I. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1858. S. 19 ff. — Derselbe, Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. Band I. Ebenda 1863. S. 159 ff.

[2]) Friedrich Spitta, Heinrich Schütz. Eine Gedächtnißrede. Hildburghausen, Gadow. 1886. — Derselbe, Die Passionen nach den vier Evangelisten von Heinrich Schütz. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Werke setzte eine gründliche Durcharbeitung des vorhandenen gedruckten und handschriftlichen Musik-Materials und der Beziehungen voraus, in welche dieses hineinführte. Ich habe die Ergebnisse in den Vorberichten zu den einzelnen Bänden niedergelegt, mich aber auf gesonderte literarische Veröffentlichungen, solange diese Arbeit noch unvollendet war, nicht eigentlich einlassen mögen. Nunmehr erscheint es mir an der Zeit, auf ihrem Grunde das Bild des Künstlers so vollständig zu zeichnen, wie es mir meine bis zu dieser Stunde fortgesetzten Studien ermöglichen, und ich wünschte, daß man den nachfolgenden Versuch als eine Ergänzung zu meiner Ausgabe der Werke Schützens ansähe [1]).

I.

Heinrich Schütz (Henricus Sagittarius, auch Enrico Saettario) ist nach urkundlicher Angabe der Pfarrregister zu Köstritz an der Elster am 9. October 1585 daselbst getauft worden. Da die Taufe entweder am Tage der Geburt selbst oder an dem nächstfolgenden vollzogen zu werden pflegte, so wäre er am 9. oder 8. October geboren. Man hat sich aber für das letztere Datum zu entscheiden, da der gedruckte „Lebenslauf", welcher seiner Leichenpredigt angehängt ist, berichtet, er sei geboren „am 8. Tage des Octobris, Abends umb 7 Uhr" [2]). Auffälligerweise muß sich Schütz über seinen eignen Geburtstag im Irrthum befunden haben, da er in einem Gesuch an den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen, datirt vom 14. Januar 1651, schreibt, er sei am

---

[1]) „Händel, Bach und Schütz" in den gesammelten Aufsätzen Zur Musik (Berlin, Gebr. Paetel, 1892) S. 59 ff. und „Die Passionsmusiken von Sebastian Bach und Heinrich Schütz" (Hamburg, Verlagsanstalt A.-G., vormals J. F. Richter, 1893) sind zwei frühere kleine Beiträge von mir, die hier zu nennen mir gestattet sei.

[2]) Dieser „Lebenslauf" bildet noch immer eine der wichtigsten Quellen. Exemplare befinden sich u. a. auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden und der Fürstl. Stolbergischen Bibliothek zu Wernigerode.

Tage Burkhardi geboren, was der 14. October wäre. Der Name Schütz kommt noch heute in der Umgegend von Köstritz sehr häufig vor, und manche Anzeichen deuten darauf hin, daß auch die Familie Heinrich Schützens von Alters her in dieser Gegend seßhaft war. Der Großvater indessen, Albrecht Schütz, hauste zur Zeit in Weißenfels, war Eigenthümer des noch heute stehenden Gasthofs „Zum Schützen", der vielleicht von ihm erbaut worden ist, und hatte zugleich das Amt eines Rathskämmerers inne. Der Vater, Christoph Schütz, war Besitzer des Gasthofs „Zum goldenen Kranich" in Köstritz und eine Persönlichkeit, die in der Gemeinde allgemeines Ansehen und Vertrauen genoß[1]).

Köstritz gehörte schon damals zur Herrschaft Reuß-Gera, und aus Gera hatte sich Christoph Schütz die Gattin geholt. Sie hieß Euphrosina und war die Tochter des Rechtspraktikanten und Bürgermeisters Johann Berger daselbst. Aus der Ehe gingen, soweit es sich hat feststellen lassen, vier Söhne hervor: Andreas, der seiner Zeit das Besitzthum des Vaters in Köstritz übernahm, Heinrich, Valerius und Georg. Die beiden letzteren schlugen die Gelehrtenlaufbahn ein: Valerius erwarb die Magisterwürde, scheint aber nicht zu hohem Alter gekommen zu sein, da er schon 1632 gestorben ist; Georg, der Jurist wurde und dem Heinrich besonders nahe gestanden haben muß, wird uns noch weiter begegnen. Auch eine Schwester wird erwähnt, die sich in Weißenfels verheirathet hatte.

Als Albrecht Schütz im Jahre 1591 gestorben war, siedelte Christoph nach Weißenfels über, um die ihm als Erbe zugefallenen väterlichen Güter in eigne Verwaltung zu nehmen. Sein Name und die Jahreszahl 1616 sind bis heute am Gasthause zu lesen. Fast vierzig Jahre noch hat er hier gelebt und in hohem Ansehen gestanden, auch das Amt eines Bürgermeisters bekleidet; am 9. Oct. 1630 (nicht am 25. Aug. 1631) ist er ge-

[1] Mittheilungen des Herrn Pastor Dr. Leo zu Köstritz.

storben[1]). Seinen Kindern ließ er die sorgfältigste Erziehung zu Theil werden. Daß der Sohn Heinrich ein ungewöhnliches Talent zur Musik besitze, wurde schon früh bemerkt, da dieser in kurzer Zeit sich zu einem Discantsänger von „besonderer Anmuth" entwickelte. Gute Discantisten waren in einer Zeit, da man Frauengesang bei öffentlichen Veranstaltungen noch nicht kannte, ein sehr gesuchter Gegenstand. Es fügte sich im Jahre 1598, daß Landgraf Moritz von Hessen-Cassel durch Weißenfels kam und in dem Gasthofe Christoph Schützens Nachtquartier nahm. Bei dieser Gelegenheit hörte er den dreizehnjährigen Knaben singen und fand so großes Wohlgefallen an ihm, daß er ihn am liebsten gleich mit sich genommen hätte. Die Eltern mochten sich von dem zarten Kinde nicht trennen. Als aber der Landgraf von Cassel aus seine Anträge wiederholte, ihn nicht nur als Sängerknaben gebrauchen, sondern zu „allen guten Künsten und löblichen Tugenden auferziehen" wollte, als die Eltern merkten, wie den phantasievollen Knaben selbst die eröffnete Aussicht reizte, stellten sie einsichtsvoll und selbstverleugnend ihre persönlichen Wünsche zurück, und Heinrich wurde am 20. August 1599 von seinem Vater an den Hof zu Cassel gebracht.

Diese Wendung entschied über den Gang seiner Entwicklung und sein Leben. Moritz' des „Gelehrten" glänzende, vielseitige Gaben, sein feuriger Eifer, sie zum Besten des Landes zu verwenden, sind bekannt. Seine zahlreichen geistlichen und weltlichen Compositionen, welche die ständische Landesbibliothek in Cassel aufbewahrt, bezeugen eine ungewöhnliche musikalische Begabung und künstlerische Einsicht. Er spielte Orgel und andre Instrumente mit Beherrschung. Die Hofcapelle wurde von ihm erweitert und gebessert, für die drei Kirchen der Residenz schaffte er neue Orgeln an und führte in den Kirchen und Schulen seiner

[1]) Magistratsacten und Pfarr-Register der Stadt Weißenfels. Ueber dem Thor des Gasthofs „Zum Schützen" befindet sich die Jahreszahl 1544, jedenfalls das Jahr der Erbauung bezeichnend.

Herrschaft zwei von ihm selbst bearbeitete Choralbücher ein. H. L. Haßler widmete ihm seine Madrigale von 1596. Aber auch dem Schauspiele wandte er eifrige Pflege und selbstschöpferische Theilnahme zu. Erstaunlicher noch waren seine wissenschaftlichen Gaben, seine Kenntnisse in den alten und neuen Sprachen, in der Theologie und Philosophie, seine Gewandtheit im Disputiren, seine pädagogische Einsicht. Was er den Eltern Schützens versprochen hatte, hielt er vollauf. Die Sängerknaben der fürstlichen Capellen pflegten in Convicten oder ähnlichen Anstalten von dem Capellmeister oder seinem Vertreter in der Art erzogen zu werden, daß sie hier nicht nur den musikalischen, sondern auch den elementaren wissenschaftlichen Unterricht erhielten. Schütz erfuhr ein Besseres: er empfing seine Bildung im Collegium Mauritianum, das der Landgraf 1599 gründete. Da es vorzugsweise ein Erziehungsinstitut für junge Edelleute sein sollte, war es für Schütz eine Auszeichnung, als Alumne dorthin aufgenommen zu werden. Der vornehme Charakter, welcher der Bildung des gereiften Mannes in unverkennbarer Weise aufgeprägt erscheint, hat in dieser Schule augenscheinlich seine Wurzeln, in der nicht nur den Wissenschaften und Künsten obgelegen, sondern auch der Körper durch ritterliche Uebungen gekräftigt wurde. Es währte nicht lange, so that sich Schütz glänzend hervor, zunächst im Lateinischen, Griechischen und Französischen, dann aber auch in den andern Fächern dergestalt, daß er keinen Lehrer gehabt haben soll, der nicht gewünscht hätte, der Schüler möge das von ihm vertretene Fach zu seinem Hauptstudium erwählen.

Von seinen musikalischen Bestrebungen während der Casseler Zeit erfahren wir nichts weiter, als daß er als „Capellknabe mit aufgewartet habe“. Lange kann auch dies nicht gedauert haben, da er mit 14 Jahren nach Cassel kam, also bald ins Mutationsalter getreten sein muß. Ob er alsdann eingehender sich mit Composition und Instrumentenspiel beschäftigt hat, muß man auf Grund später hervortretender Erscheinungen ebenfalls

bezweifeln. Jedenfalls aber waren die Männer, an die er behufs seiner musikalischen Ausbildung gewiesen war, der fürstliche Capellmeister und sein Vertreter. Letzterer hieß Andreas Ostermaier, ihm fiel ein Theil der Singchorübungen zu[1]). Capellmeister war Georg Otto aus Torgau. Schütz selbst thut in einer handschriftlich erhaltenen autobiographischen Skizze weder des einen noch des andern Erwähnung. Georg Otto, schon durch Landgraf Wilhelm den Weisen vom Cantorat zu Salza als Capellmeister nach Cassel berufen, war indessen ein tüchtiger Meister, der auch unter dem anspruchsvolleren Moritz als fleißiger Kirchencomponist seine Stelle mit Ehren behauptete. Seine vollstimmigen Compositionen — es sind deren noch acht-, zehn- und zwölfstimmige vorhanden — verrathen den Einfluß der venetianischen Schule, der, wie die folgenden Ereignisse lehren, auch der Landgraf zugethan war. Es mag hiermit zusammenhängen, daß dieser ein Mitglied der Hofcapelle, Christoph Cornett, im Jahre 1605 zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung nach Italien schickte. Cornett wurde später Otto's Nachfolger im Capellmeisteramt, und Schütz zeigt sich ihm dauernd befreundet[2]).

Nach Beendigung seiner Studien auf dem Mauritianum beschloß Schütz, sich der Rechtswissenschaft zu widmen und begab sich um das Jahr 1607 in Gesellschaft seines Bruders Georg und eines Vetters auf die Landesuniversität Marburg, wo er es durch seinen Fleiß bald dahin brachte, eine Disputation de legatis rühmlich durchzuführen. Im Landgrafen muß aber die günstige Meinung von seinem Musiktalent zu tiefe Wurzel gefaßt haben, um ihn aus dem Auge zu verlieren. Als er 1609 nach Marburg kam, überraschte er Schütz mit dem Anerbieten eines zweijährigen Stipendiums von jährlich 200 Thalern, mit dem er in Venedig bei Giovanni Gabrieli Musik studieren sollte.

[1]) Vierstimmige Magnificat-Compositionen von ihm aus dem Jahr 1594 bewahrt im Manuscript die Landesbibliothek zu Cassel.

[2]) S. Schütz' Werke Band VII, Vorwort S. VI.

Natürlich schlug Schütz das Anerbieten nicht aus. Allein es scheint, als ob ihn mindestens eben so sehr die Ausfahrt in die weite Welt, als die Lehre Gabrieli's gelockt hätte. Wenigstens ging er mit dem Vorsatz davon, nach seiner Rückkehr die wissenschaftlichen Studien wieder aufzunehmen. Er befand sich hiermit im Einklang mit dem Wunsche der Eltern, denen es durchaus nicht in den Sinn wollte, daß der Sohn Musiker würde, und die daher auch die Excursion nach Venedig nur ungern zugaben.

Schütz ist von allen großen deutschen Componisten am spätesten zur Musik gekommen. Als er den ersten gründlichen Compositionsunterricht erhielt, war er 24 Jahre alt. Wenn er die anfängliche Unsicherheit des Selbsturtheils über seine schöpferische Begabung mit Gluck und Schumann theilen mag, so ist ihm ganz eigenthümlich der offenbare Mangel an Lust, den Pfad der Kunst zu beschreiten. Die Umstände waren es, welche ihn dahin drängten: mehrfach betont er selbst, wie er es als eine ganz besondere Fügung Gottes ansehe, daß er Musiker geworden sei. Er bekennt auch ganz unbefangen, daß es ihm zuerst fast leid geworden, Marburg verlassen zu haben, nachdem er als Gabrieli's Schüler habe einsehen lernen, wie schwer das Studium der Musik sei und wie gering und unsicher seine Vorkenntnisse. Zunächst war es nur das Gefühl der Pflicht, was ihn Geduld lehrte und bei der einmal begonnenen Arbeit festhielt. So mühte er sich zwei Jahre lang und überraschte dann die Welt und vermuthlich auch sich selbst durch ein Werk der Meisterschaft und des Genies.

Es waren die fünfstimmigen Madrigale über italienische Dichtungen, die er 1511 (nicht 1512, wie er verwunderlicher Weise 40 Jahre später selbst angibt) bei Gardano in Venedig erscheinen ließ und dem Landgrafen Moritz widmete[1]). Mit diesem Werke überholte er nicht nur sofort die jüngeren Männer,

[1]) Werke Band IX.

die wie er in Venedig sich der Tonkunst beflissen, sondern zog auch die Aufmerksamkeit der gereiften Meister auf sich. Sein Lehrer Gabrieli, G. C. Martinengo, der damals Capellmeister an S. Marco war, und andere angesehene Musiker Venedigs ermunterten ihn und redeten ihm zu, die Musik als Lebensberuf zu wählen. Sie hatten wenigstens soweit Erfolg, als Schütz, dessen Stipendium abgelaufen war, sich entschloß, auf eigne Kosten noch länger in Venedig zu bleiben. Ihn lockte noch manches andre dort, als nur die Musik. Seine reiche Natur, gepflegt und angeregt in Verhältnissen, wie sie günstiger für ihn vielleicht im ganzen Deutschland damals nicht zu finden waren, öffnete sich jetzt zum ersten Male den vielfarbigen Erscheinungen der großen Welt. Mit durstigem Blicke sog er sie ein, sinnend durchschritt er die Stätten großer Begebenheiten, bedeutenden Männern suchte er sich zu nähern und von ihnen zu lernen. Zu Gabrieli aber trat er in ein inniges Verhältniß bewundernder Verehrung, die dieser mit warmer Theilnahme für den genialen Jüngling erwiderte. Noch auf dem Todtenbette gab er seinem Beichtvater, einem Mönch aus dem Augustinerkloster zu Erfurt, wo einst Luther geweilt hatte, den Auftrag, dem lieben Schüler, der ihm zur letzten Ruhe das Geleit gegeben hat, einen Ring aus seinem Nachlasse zum Andenken zu überreichen. Schütz vergleicht in der Zueignungsschrift seiner Madrigale den Gabrieli einem goldführenden Strome, wie es im Alterthum der Tagus und Paktolus waren: reichlich habe er ihm von seinen geistigen Schätzen mitgetheilt. Als er nach 20 Jahren zum zweiten Male Venedig wiedersah, überkam ihn die Erinnerung an Gabrieli und die goldne dort verlebte Jugendzeit mit solcher Gewalt, daß selbst aus den gezierten Phrasen der lateinischen Zueignung der Symphoniae sacrae[1]) uns ihr warmer Hauch entgegenströmt.

Nach Gabrieli's Tode verließ Schütz Venedig, nicht ohne viele Freunde dort zurückzulassen. Die Zeugnisse stimmen darin

[1]) Werke Band V.

überein, daß er 1613 wieder in Deutschland war. Genaueres würde sich sagen lassen, wüßten wir das Datum von Gabrieli's Tod. Aber in diesem Punkte widersprechen sich die Angaben. Wenn er 1609 nach Italien ging, und quadriennio toto die Unterweisung Gabrieli's genossen haben will, müßte dieser erst 1613 gestorben sein. Auch in der autobiographischen Skizze ist 1613 das Jahr der Heimkehr, im gedruckten Lebenslauf wird dagegen 1612 als Gabrieli's Todesjahr angegeben. Vielleicht hat hier der abweichende venetianische Kalender eine Verwirrung angestiftet.

Auf der Rückfahrt muß Schütz in Weißenfels vorgesprochen und mit den Eltern über seine Zukunft Rath gepflogen haben. Diese waren nach wie vor der Ansicht, er solle die Musik nur nebenher treiben. Der Sohn schlug einen vermittelnden Weg ein: er suchte die Bücher wieder hervor, das juristische Studium fortzusetzen, stellte sich zugleich aber dem Landgrafen in Cassel zur Verfügung. Dieser übertrug ihm vorläufig, mit einem Gehalt von 200 Thalern, das Amt des Hoforganisten, als der er in der Schloßkirche zu spielen und nach damaliger Sitte auch die Aufführungen der Capelle zu accompagniren hatte. Daß er aber höheres mit ihm beabsichtigte, wurde offenbar, als er ihn 1616 zum Hofmeister seiner heranwachsenden Kinder, Anfang 1619 zum Capellmeister an Stelle des kurz vorher verstorbenen Georg Otto bestimmte. Seine Pläne kamen nicht zur Verwirklichung. Von Weißenfels aus war die Kunde von Schützens Künstlerthum nach Dresden gedrungen. Er selbst vermuthet, es sei durch den Kammerrath v. Wolfersdorff, Hauptmann zu Weißenfels, oder den Hofmarschall, Geheimen Rath v. Loß geschehen. Die kursächsische Hofcapelle ermangelte damals einer frischen führenden Kraft. Der Capellmeister Rogier Michael war alt und leistungsunfähig, der Kurfürst Johann Georg aber liebte es, die Feste seines Hofes durch die Kunst verschönt zu sehen und hörte auch sonst in der Kirche und bei Tafel gern gute Musik. Schon hatte der wolfenbüttelsche Capellmeister Michael Praetorius

mehrfach aushelfen müssen. Als nun im September 1614 die Taufe des Herzogs August, des zweiten Sohnes Johann Georgs, der später Administrator des Erzstifts Magdeburg und Begründer der Linie Sachsen-Weißenfels wurde, mit großem Aufwande gefeiert werden sollte, erbat sich der Kurfürst vom Landgrafen den Schütz, dabei mit seinem Musiktalente „aufzuwarten". Es geschah dies in Gemeinschaft mit Michael Praetorius; dieser componirte die Musik für die kirchliche Feier, Schütz wird für die Tafelmusik in Anspruch genommen worden sein. Bei dieser Veranlassung wurde die Bedeutsamkeit und das Gewicht seiner Persönlichkeit sofort voll empfunden. Der Kurfürst wünschte ihn an seinen Hof zu fesseln, und nun entspann sich eine Jahre hindurch fortgeführte Correspondenz zwischen Sachsen und Hessen, deren keines auf den Mann verzichten wollte. Zunächst erbat der Kurfürst im April 1615 sich den Schütz, der im October 1614 nach Cassel zurückgekehrt war, für ein paar Jahre, bis andre geeignete Kräfte zur Hebung der Capelle herangebildet seien. Er wurde im August für zwei Jahre nach Dresden beurlaubt, sollte aber vorkommenden Falls mit seiner Kunst auch dem landgräflichen Hofe zu Diensten stehen. Ende 1616 aber verlangte ihn Moritz schon zurück, da er ihn zum Prinzenerzieher machen wolle. Johann Georg antwortete darauf mit dem Begehren, jener möge ihm den Künstler gänzlich abtreten. Zögernd und mit sichtlicher Ueberwindung entschließt sich Moritz hierzu, nachdem er die Versicherung erhalten hat, es solle Schütz nicht gehindert werden, sich gelegentlich auch ferner noch dem Landgrafen mit seiner Kunst willfährig zu erweisen. Moritz suchte aus politischen Gründen sich mit Kursachsen gut zu stellen; dies und die Erwägung, daß Schütz in gewissem Sinne des Kurfürsten Unterthan sei — die Herren von Reuß waren Kursachsen lehnspflichtig — mochte ihm den Entschluß erleichtern. Schütz reiste nun im Februar 1617 nach Cassel zurück, seine Angelegenheiten dort zu ordnen und endgültig nach Dresden zur Uebernahme des Capellmeisteramtes überzusiedeln. Wie schmerz-

lich aber Moritz den Pflegling vermißte, dem er beim Abschied unter warmen Worten sein Bildniß mit einer Kette schenkte, geht daraus hervor, daß er im Januar 1619 nach Georg Otto's Tode noch einen letzten Versuch machte, ihn zurückzugewinnen. Begreiflicherweise schlug der Versuch fehl, und die Schütz zugedachte Stelle erhielt nunmehr Christoph Cornett.

Schütz aber trat auf den Platz, auf dem bis ans Ende seines langen Lebens zu bleiben ihm bestimmt war. Nicht weniger als 55 Jahre hat er der kurfürstlichen Musik als oberster Leiter vorgestanden. In drei Abschnitte gliedert sich dem überschauenden Blicke diese Zeit. Der erste reicht bis zum Jahre 1633. In ihm entfaltete sich der jugendliche Meister zur vollen Kraft, sah er die unmittelbarsten Wirkungen seines Strebens, lächelte ihm am holdesten das Glück. Die Fähigkeit zu organisiren, zu lehren und zu leiten war ihm angeboren. Ohne vorhergegangene praktische Erfahrung, deren doch die wenigsten bei solchen Dingen entrathen können, gelang es ihm in wenigen Jahren, die kursächsische Capelle zu einer der besten und angesehensten Deutschlands zu machen[1]). Das geistige Niveau des Hofes zu Dresden stand freilich unvergleichlich viel tiefer als dasjenige, welches er von Cassel her gewohnt sein mußte. Aber Johann Georg kargte nicht mit den Mitteln, ließ seinen Capellmeister gewähren und freute sich, Ehre mit ihm einzulegen. Die regelmäßige Beschäftigung der Capelle war eine doppelte: für die Kirche und für die Kammer. Unter letzterer ist in jener Zeit an den deutschen Höfen fast ausschließlich die Tafelmusik zu verstehen. Wir sträuben uns gegen die Vorstellung, den ästhetischen Genuß im Dienste des sinnlichen zu sehen; aber es war so. Und zwar

---

[1]) Michael Altenburg sagt im Vorwort des ersten Theils seiner „Newen vnd zierlichen Intraden mit sechs Stimmen" (Erfurt, 1620): „Denn von Chur- und fürstlichen Musiken wil ich jetzunder nicht sagen, denn dieselben von Tag zu Tage immer je höher steigen, wie solches die herrlichen Opera der fürtrefflichen vnd hochbegabten Musicorum Praetorij, Schützen und anderer mehr genugsam bezeugen."

wurde bei Tafel keineswegs nur mit Instrumenten musicirt, sondern auch gesungen, und nicht nur Weltliches, sondern auch Geistliches. Ab und zu müssen jedoch in den fürstlichen Gemächern auch erbauliche Versammlungen mit Musik (der eigentliche Nährboden für das Oratorium) stattgefunden haben; man wüßte sich sonst den Titel von Schütz' „Auferstehungs-Historie" nicht zu erklären [1]). Außerordentliche Veranlassungen zu Musikaufführungen gaben die am Hofe gefeierten Tauf- und Hochzeitsfeste, oder der Besuch fremder Fürstlichkeiten; für solche Zwecke wurde auch wohl einmal eine theatralische Vorstellung gewählt, ein ständiges Opernhaus besaß der Hof damals noch nicht. Außerdem aber liebte es Johann Georg, wenn er außerhalb des Landes zu politischen Zwecken erschien, seine Capelle mit sich zu führen, und solche Gelegenheiten werden es nicht zum wenigsten gewesen sein, was ihren Ruhm verbreitete. Von den Kindern Johann Georgs waren es nur die beiden ältesten, deren Tauffeierlichkeiten Schütz durch seine Kunst nicht verschönern half; Hochzeitsmusiken hat er für sämmtliche zehn geschrieben. Eine solche ist die vielgenannte Oper „Daphne". Sie kam Freitag den 13. April 1627 zu Torgau zur Aufführung, nachdem am 1. April des Kurfürsten älteste Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen-Darmstadt Hochzeit gemacht hatte [2]). Opitz hatte nach Ottavio Rinuccini's Muster den Text gedichtet, Schützens Musik ist verloren gegangen. Seine reiche Bildung gestattete ihm übrigens, in solchen Fällen nicht nur als Componist, sondern auch selbst als Dichter aufzutreten. Als am 25. Juli 1617 Kaiser Matthias mit dem böhmischen König Ferdinand und dem Erzherzog Maximilian zum Besuch in Dresden eintraf, hatte er mehrere lateinische und deutsche Begrüßungsgedichte seiner Erfindung drucken lassen, die er dann, mit eigner

---

[1]) „In Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation füglichen zu gebrauchen." Werke Band I.

[2]) Dr. Otto Taubert, Zweiter Nachtrag zur Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. Torgau 1890.

Musik versehen, gewiß auch aufgeführt hat. Eines derselben hat die Form des Wechselgesprächs und läßt Apollo und die neun Musen auftreten; es würde dies die früheste dramatische Composition Schützens sein, von der wir wissen, die Musik selbst ist auch hier nicht mehr erhalten[1]).

Nach der Schlacht am Weißen Berge hatten allein die schlesischen Stände gezögert, sich dem Kaiser Ferdinand zu unterwerfen. Es gelang der Vermittlung Johann Georgs und seiner Räthe, sie zum Aufgeben des Widerstandes zu bewegen. Amnestie wurde zugesagt, und der Dresdener Accord vollendete am 18. Februar 1621 den Vertrag. Nun blieb nur der Act erneuter Huldigung übrig. Johann Georg vollzog ihn im Namen des Kaisers: mit einem Gefolge von 855 Personen mit 878 Pferden brach er am 5. October von Dresden auf und traf am 14. in Breslau ein. Schütz war mit 16 Mitgliedern der Capelle im Gefolge. Er hatte ein dreichöriges Stück componirt, das bei der Huldigung zur Aufführung kam und erhalten ist. Die Huldigung fand am 3. November statt[2]). Aus dem Titel kann vermuthet werden, daß er auch den Text verfaßt hat: in tadellosen, freilich stark rhetorischen lateinischen Distichen preist er den kurfürstlichen Friedebringer, fordert Schlesien auf, sich seines Geschicks zu freuen und ihm seine Gelübde zu weihen. Schütz ließ das Werk in Breslau drucken und widmete es den schlesischen Fürsten und Ständen. Solcher Compositionen, die man politische nennen kann, besitzen wir von ihm noch mehrere. Auch zum Kurfürstencollegtag in Mühlhausen (4. October bis 5. November 1627) ist er und eine Auswahl der Capelle in „2 Kutschen und einem Rüstwagen vor die Instrument und ander Bagage" mitgezogen[3]). Das

[1]) Ein Exemplar auf der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel. In dem Heft stehen auch Gedichte anderer sächsischer Localpoeten. Schützens Arbeiten finden sich unter Nr. VIII.

[2]) Acten des Staatsarchivs zu Dresden. Gretschel, Geschichte des Sächsischen Volkes und Staates. Band II. Leipzig, Orthaus. 1847. S. 215. Die Composition: Werke, Band XV, Nr. 1.

[3]) Acten des Staatsarchivs. Werke Band XV, Nr. 2.

„Da pacem, Domine“ seiner Composition, das er hier musicirte, offenbart aufs greifbarste die bahnbrechende Kraft des Meisters. Ein drittes Chorstück: „Teutoniam dudum belli atra pericla molestant“ bezieht sich wahrscheinlich ebenfalls auf die Huldigungsfeier von 1621 [1]). Auch beim Convent der protestantischen Fürsten und Stände, der vom 10. Februar bis zum 2. April 1631 in Leipzig gehalten wurde, war Schütz mit der Capelle anwesend, ohne daß sich nachweisen ließe, was er für diesen Zweck componirte.

Unter den Besuchen an fremden Fürstenhöfen ist als auszeichnend und folgenreich für Schütz zunächst ein solcher in Bayreuth zu erwähnen. Er hat im Sommer 1619 stattgefunden. Zum ersten Male, soviel wir wissen, traf Schütz hier mit dem Fürsten zusammen, dem er von Geburt als Landeskind zugehörte: Heinrich Reuß Postumus [2]). Samuel Scheidt, der nebst Michael Praetorius ebenfalls anwesend war, hat die Begegnung erzählt. Sie musicirten im Schloß vor einem Kreise von Fürsten und Adligen, und hier zeigte der reußische Herr ein so hohes Interesse und Verständniß für die Musik, eine so liebenswürdige persönliche Betheiligung an dem Auftreten und den Leistungen des Gesangchors, daß er — sagt Scheidt — wie ein Obercapellmeister aller Musiker erschien [3]). In der Folgezeit stand Schütz bei ihm in besonderer Gunst, seine Compositionen wurden von ihm

---

[1]) Werke Band XV, Nr. 3.

[2]) Die Reise des Heinrich Reuß nach Bayreuth dauerte vom 12. August bis zum 3. September. In den Acten des Fürstlichen Hausarchivs zu Schleiz findet sich in der Kostenberechnung folgende Stelle: „1 fl. 16 gr. — an einem ganzen Neuen Reusischen Reichsthaler dem alten Schüzen von Weissenfelss.“ Es scheint darnach, daß Heinrich Schützens alter Vater die Reise mitgemacht hat.

[3]) S. Vorrede zu Scheidts Concertus Sacri (Hamburg, 1622). Sie ist größtentheils abgedruckt bei Carl Israël, Die musikalischen Schätze der Gymnasialbibliothek und der Peterskirche zu Frankfurt a. M. Frankfurt. 1872. S. 72—73. Auch Burkhard Großmann rühmt in der Vorrede der 1623 von ihm herausgegebenen Compositionen des 116. Psalms die Liebe des Reuß Postumus zu den Werken des Friedens und sein Musikverständniß (Werke Band XII, Vorwort S. V).

vor andern hochgeschätzt und an Huldbeweisen ließ er es nicht fehlen. Als Johann Georg ihn am 17. Aug. 1627 auf Schloß Osterstein bei Gera besuchte, ist Schütz zweifellos im Gefolge gewesen. Das schönste Denkmal seines Verhältnisses zu dem bedeutenden Fürsten, dessen Vorzüge ihm durch den Vergleich mit Johann Georg nur um so heller erscheinen mußten, hat er ihm nach seinem Tode (3. December 1635) gesetzt. Heinrich Postumus hatte sich, als er sein Ende nahe fühlte, in der Stille einen Sarg anfertigen lassen, der auf dem Deckel und an den Seiten mit denjenigen Bibelsprüchen und Liedstrophen bedeckt war, welche der fromme Mann besonders liebte. Schütz faßte sie alle als Text zu einer Chorcomposition zusammen, der er die Form einer deutschen Messe gab. Die Psalmworte: „Herr, wenn ich nur Dich habe, so frage ich nichts nach Himmel und Erde", die Heinrich als Text seiner Leichenpredigt, und die Worte Simeon's: „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Friede fahren", die er zum Grabgesang bestimmt hatte, verwendete Schütz ebenfalls zu zwei achtstimmigen Chorgesängen. Mit dem letzten verband er aus eigner Bewegung ein „Selig sind die Todten", das, von hohen Stimmen vorgetragen, den Gesang der Engel versinnlichen sollte, die den aufschwebenden seligen Geist empfangen. Am 4. Februar 1636, dem Tage der Beisetzung, brachte er diese tief in den Duft der Poesie getauchten „Musikalischen Exequien" in Gera zur Aufführung. Keinem deutschen Fürsten ist von einem großen Componisten jemals solch' ein deutsches Requiem gesungen worden [1]).

Wenngleich Schütz am Hofe zu Cassel seit 1617 kein Amt mehr bekleidete, so fühlte er sich doch dem Landgrafen Moritz viel zu tief verpflichtet, als daß er ihn nicht die Früchte seiner Kunst hätte genießen lassen so oft er konnte und willkommen zu sein glaubte. Dies bezeugen die zahlreichen handschriftlichen, zum Theil autographen Compositionen, welche die ständische

[1]) Werke Band XII, S. 53—111.

Landesbibliothek zu Cassel noch heute aufbewahrt. Manche von diesen dürften freilich wohl schon zwischen 1613 und 1615 entstanden sein, da er die aus Italien heimgebrachten Keime pflegend, still in Cassel arbeitete und die Zeit erwartete, wo er als Componist mit einem gewichtigen Werke hervortreten könnte. Viele der mehrchörigen, mit instrumentalen und vocalen Füllstimmen im Geiste Gabrieli's prächtig ausgestatteten Compositionen mögen hier noch geschaffen sein. Dagegen hat er sich in jener Art der concerthaften Composition, durch die er recht eigentlich den deutschen Musikstil seines Jahrhunderts bestimmte, in diesen frühen Jahren wohl noch nicht versucht. Was derartiges in Cassel vorhanden ist, wird er von Dresden aus überschickt haben, doch schwerlich später als 1632, da mit dem Tode des Landgrafen die Bande sich lockerten, oder gar lösten, die ihn an den hessischen Hof knüpften. Nicht wenige der Concerte, die er zwischen 1636 und 1650 im Druck erscheinen ließ, finden sich hier in abweichender und zwar älterer Gestalt, was zu dem Schlusse nöthigt, daß zwischen ihrer ersten Conception und der Herausgabe eine Reihe von Jahren verstrich. Auch seine bedeutsame Composition der Sieben Worte Christi am Kreuz, die einzig in einer Casseler Handschrift überliefert ist, möchte aus obigem Grunde, dem sich stilistische Gründe gesellen, noch in die zwanziger Jahre zu setzen sein. Aeußere Zeichen direkter Bestimmung für Cassel sind nur an zwei Werken wahrnehmbar, einer mächtigen vierchörigen Composition über den Hymnus Veni, sancte Spiritus und einem Concert „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Friede fahren", das dem Capellmeister Cornett gewidmet ist[1]).

Das Meisterwerk aber, mit dem er sich im deutschen Vaterlande würdig einführen wollte, ließ er unter dem 1. Juni 1619 im Selbstverlage ausgehen. Es war nicht das Erste, was er

[1]) Werke Band VII, Nr. 12. Der Hymnus Veni, sancte Spiritus Band XIV, N. 2., die „Sieben Worte" Band I, S. 145 ff.

in Deutschland drucken ließ: schon 1618 hatte er zwei mehrchörige Hochzeitsgesänge mit Instrumenten veröffentlicht. Aber sie waren als Gelegenheitscompositionen für einen kleinen Kreis bestimmt gewesen. Mit den „Psalmen David's sampt etlichen Moteten und Concerten" wendete er sich an die Welt. Dem äußeren Umfange nach bilden diese 26 mehrchörigen Compositionen, bei denen die Zahl der zusammenwirkenden Stimmen bis auf 21 steigt, das größte Werk, das Schütz je herausgegeben hat. Der Inhalt bietet das Höchste dar, was zu leisten er sich damals im Stande fühlte. Eine prächtige Ausstattung sollte den gewichtigen Eindruck der Erscheinung erhöhen. Nicht weniger als neun lateinische Lobgedichte sind beigegeben. Entsprach dies auch einer, wie uns dünkt, unfeinen Sitte der Zeit, die für dergleichen Dinge einen Haufen von Phrasen stets im Vorrath hatte, so bleibt nach Abzug alles Conventionellen in jenen Gedichten immer noch ein Rest übrig, der uns die zwingende Gewalt ahnen läßt, mit welcher der geniale Künstler sich die Geister seiner Umgebung unterworfen haben muß. Den Psalmen folgte 1623 die „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi", nach dieser kamen 1625 die „Cantiones sacrae", 40 vierstimmige Gesänge, die der Componist dem Fürsten Johann Ulrich v. Eggenberg widmete, dem er 1617 beim Kaiserbesuch bekannt und werth geworden war. Von ihrem Erscheinen nimmt Schützens Ruhm seinen eigentlichen Anfang, der nun stetig wuchs, sodaß er, wie ein Musiker gegen Ende des Jahrhunderts schrieb, um 1650 „für den allerbesten teutschen Componisten gehalten worden" ist[1]).

Neben dem reichen künstlerischen Erntefeld dieses Lebensabschnittes blühte ihm auch das menschliche Glück der Liebe und Freundschaft. Es ist ein rührender und für Schütz bezeichnender

[1]) Wolfgang Caspar Printz, Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst. Dresden, 1690. S. 136.

Zug, daß das Datum, mit dem er die Vorrede seines großen Psalmenwerkes unterzeichnet, zugleich das seiner Hochzeit ist. Am 1. Juni 1619 vermählte er sich mit Magdalene Wildeck, der Tochter eines kurfürstlichen Beamten, des Land- und Trank-Steuer-Buchhalters Christian Wildeck zu Dresden. Sie scheint der Augapfel der Eltern gewesen zu sein, denn, wie der Kurfürst an Landgraf Moritz nicht ohne Behagen schreibt, Schütz erhielt sie von ihnen nur gegen die Verpflichtung, daß er Dresden nicht verlassen wolle. In dem Hochzeitsgedichte Konrad Bayers ist von den Madrigalen die Rede, die sie ihm dichten helfen werde; sie mag also nicht ohne Kunstbegabung gewesen sein [1]). Zwei Töchter, Anna Justina und Euphrosina, gingen aus dieser Ehe hervor. Nur wenige Monate nach seinem eignen Hochzeitstage, am 9. August, trat auch sein Lieblingsbruder Georg in die Ehe, der sich als Rechtsgelehrter in Leipzig niedergelassen hatte und die nächste Veranlassung sein mochte, daß auch Heinrich in den Juristenkreisen Leipzigs und Dresdens manchen genaueren Freund besaß. Jetzt componirte dieser ihm zum Hochzeitsfeste den 133. Psalm: „Siehe, wie fein und lieblich ist's, daß Brüder einträchtig bei einander wohnen." Die Wahl dieses Textes, die, ohne der hochzeitlichen Bestimmung der Composition zu achten, nur das innige Zusammenleben der Brüder betont, beleuchtet ebenso zart wie deutlich das Verhältniß, in dem sie zu einander standen. Auf dem Titel des Werkes, das Schütz zu Ehren des Bruders drucken ließ, finden sich einige lateinische Distichen seiner Feder, in denen er der eben ausgegebenen Psalmen gedenkt: mit ihnen habe er sich an das Volk der Deutschen gewendet, dieses Stück gehöre dem treuen Bruder ganz allein. Zwei Charaktergrundzüge Schützens treten uns in diesem Gedicht vor Augen. Er hat den Bruder lange überlebt. 13 Jahre nach seinem Tode, 31 Jahre nach der Entstehung des Psalms

[1]) Conrad Bavarus, Ode zu hochzeitl. Ehrenfrewden Heinrich Schützens und der Jungfrawen Magdalena Wildecke. Dresden, 1619. Ein Exemplar auf der Königl. öffentlichen Bibliothek daselbst.

nahm er diesen erinnerungsvoll in den dritten Theil seiner Symphoniae sacrae auf[1]).

Das Jahr 1625 wurde ein Wendepunkt in doppeltem Sinne. Mit den Cantiones sacrae, deren Vorrede den 1. Januar als Datum trägt, lenkte Schütz in die Bahn des Ruhmes ein. Der Stern seines Familienglücks aber begann alsbald zu sinken. Anna Maria Wildeck, eine Schwester seiner Gattin, war als Braut am 15. August unerwartet und plötzlich gestorben. Ein Zeichen der Innigkeit, mit welcher Schütz Freud und Leid der ihm Nahestehenden theilte, ist es wieder, daß er dem Andenken der Geschiedenen eine schöne Composition über das Kirchenlied „Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt" widmete und alsbald in Druck erscheinen ließ[2]). Aria de vitae fugacitate hatte er sie überschrieben. Wie flüchtig das Leben sei, sollte er aber sogleich noch in viel herberer Weise erfahren. Schon am 6. September starb seine Gattin der bräutlichen Schwester nach. Sechs Jahre nur hat das Glück ihrer Vereinigung gedauert. Die übrigen 47 Jahre hat Schütz allein durchlebt, in erschütterndem Gegensatze zu der wachsenden Verehrung der ihn wie Kinder umgebenden deutschen Kunstgenossen, in seiner Familie ebenso rasch fast ganz und gar vereinsamend. Während der Zeit tiefer Trauer, die dem Tode der Lebensgefährtin folgte, nahm er das Psalmbuch Cornelius Beckers zur Hand. Schon früher hatte er aus diesem Gegenstück zum Lobwasserschen Psalter, der an dem streng lutherischen Hofe nicht wohlgelitten war, einige Stücke componirt. Als Capellmeister mußte er in der Zeit, da er einen eignen Hausstand besaß, stets mehrere Capellknaben, die bei ihm wohnten, erziehen und unterweisen: mit ihnen pflegte er einfache musikalische Morgen- und Abendandachten zu

[1]) Die ältere Fassung des Psalms Band XIV, Nr. 13, die spätere Band XI, Nr. 5.

[2]) Werke Band XII, Nr. 3. Ueberarbeitet aufgenommen in den ersten Theil der Kleinen Geistlichen Concerte. Leipzig 1636. (Werke Band VI, Nr. 24.)

halten. Ein tieferes Interesse hatte er für die Erfindung schlichter liedartiger Tonsätze bisher nicht gefühlt. Jetzt, da ihm jede andere Arbeit verleidet war, schien es ihm, Gott habe ihn von neuem über den Psalter Beckers gerathen lassen, damit er Trost im Schmerze fände. So schuf er nach und nach zu der Mehrzahl der strophenmäßig gereimten Psalmen Melodien in vierstimmigem Satze und ließ mit ihnen versehen Beckers Arbeit 1628 in Druck ausgehen. Das Bild der Gattin lebt in diesem Tonwerk fort, wie das der Schwester in der Aria über des Lebens Flüchtigkeit: Schütz hatte gethan, was ihm Opitz in einem Trostgedichte zurief: „Laß erschallen deine Lieder . . . Soll sie auf das Neue leben Und sich selbst dir wiedergeben. Gieb ihr durch dein lieblich's Singen, Was der Tod hat hingebracht" [1]). Noch als 76jähriger Greis veranstaltete er eine neue Ausgabe, die er dergestalt erweitert hatte, daß sie nunmehr für sämmtliche Psalmlieder Musik enthielt[2]).

Es steht gewiß im Zusammenhang mit jenen traurigen Erlebnissen, wenn Schütz nicht lange nachher den Plan faßte, Dresden auf einige Zeit zu verlassen. Nachdem er im Jahre 1627 anscheinend wieder mit voller Kraft seines Amtes gewaltet hatte, kam er um Urlaub ein für eine Reise nach Italien. Man machte einige Schwierigkeiten, gewährte ihn aber doch. Ende August 1628 reiste er ab und blieb über ein Jahr fort. Zunächst zog es ihn nach Venedig; ob er auch andere Städte Italiens besucht hat, wissen wir nicht. Die Fortschritte des neuen Musikstiles, welcher sich an die Namen Viadana, Monteverdi, Grandi knüpft, konnten ihm auch von Deutschland aus nicht verborgen geblieben sein. Da seine eigne Kunst in die italienische tief eingewurzelt war, mußte er wünschen, jene Fortschritte an der Quelle zu studiren. Hierzu war in Venedig, wo jetzt Monteverdi die herrschende Stellung

[1]) Martini Opitii Teutscher Poematum Anderer Theil. Breslau, 1623. S. 417: „An H. Heinrich Schützen, auff seiner liebsten Frawen Abschiedt."

[2]) Werke Band XVI.

einnahm, die beste Gelegenheit. Hierhin hatte er seinen Dresdener Schüler Caspar Kittel dirigirt, mit dem er nun zusammentraf und der ihn auch auf der Rückreise begleitet hat. Die Eindrücke, die er in Venedig empfing, wirkten so lebhaft auf seine eigne Schöpferkraft, daß er in kurzer Zeit 20 größere Stücke componirte und als Symphoniae sacrae unter dem 1. September 1629 in Venedig bei Bartolomeo Magni herausgab. Er hat sie dem damals sechzehnjährigen Kurprinzen von Sachsen gewidmet, bei dem er ein tieferes Musikinteresse wahrzunehmen glaubte, und die Folgezeit hat bewiesen, daß er nicht im Irrthum gewesen ist. Immer bedacht, den Zuwachs eignen Vermögens auch für die Zwecke seines Amtes zu verwerthen, kehrte er mit einem werthvollen Vorrathe neu-italienischer Musik gegen Ende des Jahres 1629 in sein verödetes Dresdener Heim zurück. Der „Lebenslauf" sagt, wenn auch in andrer Beziehung, der liebe Gott habe ihm jedesmal das Glück, welches er in der Fremde erfahren, „bey seiner Zurück-Kunfft mit Traurigkeit versaltzen." Am 19. November 1630 starb ihm ein lieber Freund und Kunstgenosse, der hochbegabte Thomascantor in Leipzig, Johann Hermann Schein. Schütz hatte ihn noch in seiner letzten Krankheit besucht: da nahm ihm Schein, des nahen Todes gewiß, das Versprechen ab, die Worte des Paulus „Das ist je gewißlich wahr und ein theuer werthes Wort, daß Christus Jesus kommen ist in die Welt, die Sünder selig zu machen" in Musik zu setzen und zur Erinnerung an seinen Tod zu veröffentlichen. Der Freund hat das Versprechen treu gehalten: unter dem 9. Januar 1631 erschien die sechsstimmige Motette zu Dresden im Druck. Als Schütz 17 Jahre später eine große Motettensammlung herausgab und dem Rath der Stadt Leipzig für deren Thomanerchor widmete, hatte er die Parentationsmotette auf den verstorbenen Thomascantor der Sammlung einverleibt[1]). Aber des Salzes der Traurigkeit war noch nicht genug: 1630 und 1631 starben ihm auch der Vater und

[1]) Werke Band VIII, Nr. 20. Die ursprüngliche Gestalt der Motette Band XII, Nr. 2.

Schwiegervater. Inzwischen hatten sich die Wetter des Kriegs über Sachsen zusammengezogen. Die Mittel der Hofcasse wollten zu regelmäßiger Soldzahlung für die Mitglieder der Capelle nicht mehr reichen, und die ersten Zeichen ihres Verfalls treten hervor. Schütz selbst, der ein Jahresgehalt von 400 Gulden erhielt, hatte schon seine italienische Reise ganz aus eignen Mitteln bestreiten müssen, und im Jahre 1630 schuldete ihm die kurfürstliche Rentkammer nicht weniger als 500 Gulden, die er während der folgenden Jahre nur langsam in Abschlagssummen nachgezahlt erhielt. So ging ihm der erste Abschnitt seines Dresdener Lebens nach sonnigen, reichgesegneten Jahren trüb, unter Sorgen und mit zerstörten Hoffnungen zu Ende.

Wie der dreißigjährige Krieg allmählich alle geordneten Verhältnisse aus den Fugen trieb, das spiegelt sich auch in Schützens Leben zwischen 1633 und 1650 deutlich ab. Er war Hofcapellmeister zu Dresden, aber der Schwerpunkt seiner Thätigkeit lag an andern zum Theil außerdeutschen Stätten, wo man die Kunst besser in Ehren hielt. So lange die Unterhaltung der Capelle dem Kurfürsten keine Sorge machte, vergnügte er sich an ihren Leistungen und dem Lob, das er ihretwegen erntete. Als die Jahre der Bedrängniß kamen, ließ er sie rücksichtslos verfallen und die Mitglieder, soweit sie ihm nicht davon liefen, in Hunger und Elend verkommen. Vergebens strengte Schütz sich an, den Ruin aufzuhalten und den Jammer unter den Capellisten selbst durch Unterstützungen aus eigner Tasche zu lindern. 1639 war ihre Zahl, die in guten Zeiten 36 betragen hatte, auf 10 gesunken, eine nur halbwegs befriedigende Figuralmusik konnte gar nicht mehr gemacht werden. Die Capelle hätte sich vollständig aufgelöst, wäre es Schütz, dessen organisatorischer Weitblick sich auch in diesen kritischen Zeiten bewährte, nicht 1641 gelungen, wenigstens das Capellknabeninstitut auf etwas erweiterter Grundlage sicher zu stellen. Er wollte mit dieser Einrichtung, wie er selbst sagt, nur einen Samen der Musik ausstreuen, der für bessere Zeiten aufgehen sollte. Wie einem Manne von seinen

Eigenschaften unter den kläglichen Trümmern des einst so glänzenden Baues zu Muthe sein mußte, ist leicht vorzustellen. Aber wie er hier seine Hoffnung auf das nachwachsende Geschlecht setzte, so that er es auch beim Kurprinzen. Er hatte dessen musikalischen Neigungen stets seine Theilnahme bewiesen und ihn vielleicht selbst in der Composition unterrichtet. Eine neue dramatische Arbeit seiner Feder war bei des Kurprinzen Vermählungsfeier am 20. November 1638 zur Aufführung gekommen: Orpheus und Eurydike, ein sogenanntes Ballet, gedichtet von August Buchner, dessen Musik aber, ebenso wie die der beiden früher genannten dramatischen Werke, verloren gegangen ist[1]. Da der Kurprinz nun einen eignen Hausstand führte, unternahm er mit Schützens Beihülfe die Einrichtung einer eignen Capelle. Obgleich auch er sich oft in Geldnoth befand und 1649 sogar zur Verpfändung seiner Pretiosen, seines Gold- und Silbergeschirrs schreiten mußte, hatte die Capelle doch Bestand, kam sogar zu einer gewissen Höhe, und leistete wenigstens besseres als die kurfürstliche.

Christian II., Johann Georgs I. älterer Bruder, dem dieser in der Regierung nachfolgte, war mit Hedwig, einer dänischen Prinzessin vermählt gewesen. Schütz hatte der liebenswürdigen Fürstin unter dem 6. September 1627 seine Compositionen der Beckerichen Psalmen zugeeignet. Sie dürfte es gewesen sein, durch welche zuerst die Aufmerksamkeit des dänischen Königshauses auf Schütz gelenkt wurde. Der Kronpinz Christian über-

[1] Die Dichtung Buchners, mit dem Schütz schon 1626 in brieflichem Verkehr stand, ist neu gedruckt im „Weimarischen Jahrbuch" II, S. 13 ff. Buchner stützt sich weder auf Rinuccini's „Euridice" noch auf Striggio's „Orfeo", sondern hat den Gegenstand ganz selbständig behandelt. — Die Musikaliensammlung des Königs von Sachsen in Dresden enthält auch ein „Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung derer VII Planeten Auf Ihr. Chur.-Fürstl. Durchl. zu Sachs. grossen Theatro gehalten den 3. Febr. Anno 1678." Ein Zettel mit der Rollenvertheilung liegt bei, der, wie Fürstenau vermuthete, von Schütz selbst geschrieben ist: dann müßte das Werk schon früher componirt und aufgeführt worden sein. Ich glaube aber an Schützens Urheberschaft nicht.

raschte ihn mit der Einladung, für einige Zeit Dresden mit Kopenhagen zu vertauschen. Schon länger hatte sich Schütz mit dem Gedanken getragen, dem Kriegsgetümmel zu entweichen und Dresden zu verlassen, wo ihm nichts mehr Freude machte, er sich entbehrlich und überflüssig fühlte. Auch in seiner Kunst konnte er, wie die Dinge lagen, hier nur zurückkommen und war doch in den Jahren der besten Kraft und verlangend, sie als Componist zu bethätigen. Er plante, sich nach Niedersachsen zu begeben, doch erfahren wir nicht, welcher Ort ihm besonders im Sinne lag. Mehrfache Urlaubsgesuche hatte der Kurfürst unberücksichtigt gelassen. Da nun aber der Kronprinz von Dänemark, sein bestimmter Schwiegersohn, Interesse an Schütz zeigte, wurde diesem auf eine Eingabe vom 9. Februar 1633 sein Wunsch endlich erfüllt. Er hatte nicht versäumt zu bemerken, daß er auf jede Geldunterstützung, selbst die Auszahlung seines wieder rückständig gebliebenen Gehaltes verzichte; ganz bescheiden und mit jenem milden Humor, der ihm eigen war, hatte er nur gebeten, daß, wenn überhaupt während seiner Abwesenheit Zahlungen an die Capelle erfolgen sollten, man ihn nicht vergessen möge. Doch kann er frühestens im Juli Dresden verlassen haben. Ein paar Monate hielt er sich in Hamburg auf und weilte vielleicht vorher noch am Hofe des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg-Güstrow, da er 1637 einmal gegen seinen Kurfürsten verlauten läßt, er habe nicht nur vom dänischen Kronprinzen, sondern auch anderwärts noch Einkünfte zu erwarten, und da 1640 der Herzog Adolf Friedrich desselben mecklenburgischen Fürstenhauses den Schütz-Beckerschen Psalter aus eigenen Mitteln neudrucken ließ. Im November setzte er von Hamburg aus die Reise nordwärts fort, war 14 Tage lang, wie es scheint, in Haderslevhus, wo sich Kronprinz Christian vorübergehend befand, und brach am 6. December nach Kopenhagen auf. Schon am 10. December wurde er zum Königl. dänischen Capellmeister ernannt mit einem Jahresgehalt von 800 Reichsthalern, und am 18. Dec. gibt König Christian IV. diese Anstellung bekannt;

es war also nicht auf eine oberflächliche Berührung, sondern auf die Herstellung eines dauernden Verhältnisses abgesehen. Die bevorstehende Vermählung des Kronprinzen mit Johann Georgs jüngster Tochter und die hierfür in Aussicht genommenen Festlichkeiten mögen diesen Entschluß bewirkt haben. Schütz wurde mit umfassenden Vollmachten behufs Schulung der Musiker ausgestattet und mit Auszeichnung behandelt. Seine Wohnung hatte er in der Stadt, die Uebungen aber wurden auf Schloß Croneburg, neben dem Gemache des Königs abgehalten. Ein halbes Jahr vor der im October 1634 gefeierten Hochzeit begannen schon die Vorbereitungen zu den Aufführungen; für Schauspiel (zwei Komödien von Joh. Lauremberg), Ballet und Maskenball hatte Schütz mit Musik zu sorgen. Bei ihm befand sich sein Schüler und Neffe Heinrich Albert aus Königsberg; ihm war vergönnt, sich an den Festcompositionen mit einer von Michael Behm gedichteten Aria auf den Einzug der sächsischen Prinzessin in Kopenhagen (30. September 1634) zu betheiligen [1]). Nach dem Feste blieb Schütz noch 7 Monate am dänischen Hofe, dessen Gunst er in hohem Grade erworben hatte. Bei seinem Abschiede am 4. Mai 1635 beschenkte ihn der König mit einem Bildniß (das doch wohl des Königs eignes gewesen sein wird), mit einer goldenen Kette im Werthe von 100 Thalern und einer Summe von 200 Thalern; er gab ihm auch „ein Grußbrieflein" an den Kurfürsten mit, des Inhalts, daß er seinen „besonders lieben" Heinrich Schütz gern noch länger behalten hätte, und wenn der Kurfürst ihn entbehren könne, möge er ihn bald wieder beurlauben, damit er die Einrichtung der Musik am dänischen Hofe vollends zu Stande bringe. Ein Brief des Kronprinzen, der die „höchstrühmlichen Dienste" Schützens hervorhob, folgte unter dem 25. Mai nach. Der Meister selbst, dem am 10. Mai sein

[1]) Alberts Aufenthalt in Kopenhagen ist seinem Biographen L. H. Fischer (s. Gedichte des Königsberger Dichterkreises. Halle, Niemeyer. 1883. S. III. ff.) unbemerkt geblieben. Die Composition findet sich mit anderem Text als Nr. 8 des fünften Theils seiner „Arien". Königsberg, 1642.

Monatsgehalt zum letzten Male ausgezahlt worden, war mit einem vom 25. Mai datirten Passe in der sicheren Erwartung baldiger Wiederkehr geschieden.

Nach der Herausgabe der „Symphoniae sacrae“ in Venedig hatte Schütz eifrig fortgefahren, die Form des concerthaften Sologesanges, die er damals in Italien kennen gelernt hatte, für seine eigene Kunst zu verwerthen, wie er denn auch später noch bemüht war, bedeutende musikalische Neuheiten von dorther sich zu verschaffen[1]. Eine Anzahl größerer Gesangscompositionen war entstanden, die er mit nach Kopenhagen genommen und nebst solchen, die er etwa dort hinzucomponirte, auch in Kopenhagen gelassen hatte. Wußte er doch, daß in Dresden für solche Musik jetzt keine Verwendung sei. Man wird seine Mitwirkung zur Feier des Prager Friedens (Juni 1635) in Anspruch genommen haben. Im Uebrigen fand er Muße, eine Reihe kleinerer Stücke zu schreiben, die er, weil für Größeres jetzt kein Verleger zu finden war, unter dem 29. September 1636 gleichsam als Vorboten aussandte. „Kleine geistliche Concerte“ nannte er sie. Ihre schäbige Ausstattung durch den Verleger Große in Leipzig ist auch ein Zeichen der Zeit. Am Schlusse dieser Sammlung steht jene „Aria de vitae fugacitate“ von 1625, nach der gereifteren Einsicht des Componisten umgestaltet. Im Stil hebt sie sich dennoch von den andern Stücken ab. Schütz mochte das Werkchen, das als schwachlebiger Einzeldruck nur in weniger Hände gelangt war, nicht haben untergehen lassen wollen. Sich des Inhalts zu erinnern, hatte er Grund genug: 1635 war seine Mutter, 1636 die Mutter seiner früh dahin gegangenen Gattin gestorben. In diese Zeit fällt auch die Composition der „Musikalischen Exequien“ für Heinrich Reuß Postumus.

---

[1]) Nächst der venezianischen scheint ihn besonders die neapolitanische Musik interessirt zu haben. Im Jahre 1632 sucht er durch die Vermittlung Philipp Hainhöfers in Augsburg dergleichen zu erhalten; s. seinen Brief an diesen bei La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. 1. Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886. S. 70 ff.

Die zweite Reise nach Kopenhagen kann nicht vor dem Frühjahr 1637 vor sich gegangen sein, da Schütz erst unter dem 1. Februar nachsucht, ihn wieder dorthin zu entlassen. Aus seiner Sehnsucht, fortzukommen, wird er wohl auch gegen Andere kein Hehl gemacht haben; er fühlte sich in Dresden „fast weder Gott noch Menschen, am allerwenigsten aber sich selbst etwas nütze." Vielleicht munkelte man, er kehre überhaupt nicht zurück. Darüber beruhigte er den kurfürstlichen Herrn: er lasse seine Kinder, lasse Haus und Hof dahier und — „allerhand ziemliche Anforderung", d. h. den ihm zukommenden Gehalt, dessen Rückstand chronisch geworden war. Der Aufenthalt in Dänemark scheint dieses Mal nur ein Jahr gedauert zu haben, weil, wie der „Lebenslauf" glaubwürdig berichtet, Schütz im Jahre 1638 einer Einladung an den herzoglichen Hof zu Wolfenbüttel gefolgt ist, und wir ihn um Pfingsten 1639 in Dresden finden. Auch durch die Reisen dieser Jahre schlingen die Sterbefälle in seiner schon auf wenige Häupter zusammengeschmolzenen Verwandtschaft ihr schwarzes Band. Der treue Bruder Georg ging 1637 dahin und 1638 gar die ältere seiner beiden Töchter, Anna Justina, vielleicht in Abwesenheit des Vaters[1]). Nun war ihm nur noch ein Kind geblieben, und auch dieses sollte er im Jahre 1655 begraben. Da die Möglichkeit, seine größeren Werke drucken zu lassen, sich immer noch nicht bot, ließ er 1639 einen zweiten Theil der „Kleinen geistlichen Concerte" erscheinen. Sie sind dem Prinzen Friedrich von Dänemark gewidmet, jüngerem Bruder des Kronprinzen Christian, welcher, da dieser schon 1647 kinderlos starb, nach Christians IV. Tode den Königsthron bestieg. Auch zu Friedrich war Schütz schon bei seinem ersten Besuch in Kopenhagen in freundliche Beziehungen gekommen. Um das Jahr 1640 wurde Schütz von einer lebensgefährlichen Krankheit

[1]) Ueber den Tod der Tochter sandte Buchner an Schütz eine gedruckte Trostschrift in Prosa mit angehängtem Liede. Ich kenne nur das letztere, das Hoffmann von Fallersleben im „Weimarischen Jahrbuch" III, S. 173 f. hat abdrucken lassen.

niedergeworfen. Er kam wieder auf und verließ im März 1641 Dresden, wahrscheinlich um nach Weißenfels zu gehen, dem alten Familiensitz, wo ihm noch eine Schwester lebte, und für den er nun eine immer stärker werdende Vorliebe zeigt. Im Jahre 1642 begab er sich wieder nach Dänemark, wurde am 3. Mai von Neuem als Obercapellmeister mit seinem früheren Gehalte angestellt, und wir wissen nicht anders, als daß er von dort erst im Frühjahr 1644 wieder abreiste[1]). Bei seinem Abschiede hatte er dem Kronprinzen Christian eine umfangreiche Sammlung von Gesangscompositionen im Manuscript überreicht, die er endlich drei Jahre später als zweiten Theil der „Symphoniae sacrae" erscheinen lassen konnte, da einer seiner frühesten Schüler, der Dresdener Organist Johann Klemm, und Alexander Hering, Organist in Bautzen, den Verlag übernahmen. Das Dresdener Amt aber wünschte Schütz nach der Heimkehr aus Dänemark nicht wieder in vollem Umfang anzutreten. Zur Verrichtung des regelmäßigen Dienstes fühlte er sich nicht mehr frisch genug. Für außerordentliche Fälle und zur Führung der Oberaufsicht wollte er sich auch ferner zur Verfügung halten und gegen eine solche Vergünstigung gern auf einen Theil des ihm zustehenden Gehalts verzichten. Er sehnte sich nach Ruhe und Freiheit, um ganz der Vollendung seiner angefangenen Werke zu leben. Er war nur ein Gast im eigenen Haus, das er an einen „guten Mann" vermiethet hatte, bei dem während seiner Abwesenheit die Tochter Euphrosina lebte. Gern wäre er ganz nach Weißenfels gezogen. Im Herbst 1645 scheint dies wenigstens vom Kurfürsten für eine Weile zugestanden zu sein. Eine Einladung an den Hof Herzog Wilhelms zu Weimar, wo er vom 7. bis 13. Februar 1647 glückliche Tage verlebte[2]), lieferte ihm einen

---

[1]) Ueber Schütz' Reisen nach Kopenhagen und sein Wirken daselbst hat auf Grund archivalischer Forschungen neues Licht verbreitet Angul Hammerich, Musiken ved Christian den Fjerdes Hof. Kopenhagen, Hansen. 1892. Eine auszügliche deutsche Bearbeitung dieses Buches von Catharinus Elling in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1893, S. 62 ff.

[2]) S. Werke Band XV, No. 11 und das Vorwort dazu.

neuen Beweis, wie man ihn an fremden Fürstenhöfen zu schätzen wußte. Aber von seinen Amtspflichten in Dresden wurde ihm keine erlassen. Es half ihm nichts, daß er in zahlreichen Gesuchen auf sein Alter und seine lange Dienstzeit hinwies, auf die um ihn her in die Höhe kommende junge Generation, welche seine Weise nicht mehr verstehe und geringschätze, auf die Abnahme seines Gesichts und häufigen Schwindelanfälle, auf den erbärmlichen Zustand der Capelle, der trotz aller seiner Vorschläge nicht wirksam gebessert werde. „Ich befinde es weder löblich noch christlich," schreibt er am 19. August 1651, „daß bei so löblichen großen Landen nicht 20 Musikanten können und wollen erhalten werden und lebe der unterthänigsten Hoffnung noch, Ihre Churfürstliche Durchlaucht sich eines andern besinnen werden." Die Hoffnung trog, wie immer. Auswärtige Verehrer lockten ihn, dem unwirthlichen Sachsen für immer den Rücken zu kehren. Als die Tochter Euphrosina sich am 25. Januar 1648 mit dem Juristen Christoph Pinckert zu Leipzig vermählt hatte, übersandte Christoph Kaldenbach aus Königsberg ein Gedicht, in dem er beklagt, daß Schütz den rechten verdienten Lohn seiner Kunst noch nicht erhalten habe. Warum suche er keinen andern Aufenthaltsort? Auch in Königsberg lebten kunstgesinnte Leute, mit Freuden werde man ihn empfangen, und dorthin reiche der Krieg nicht mehr [1]). Schütz äußert in diesen Jahren selbst einmal, er möchte sich „zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt irgend eine vornehme Reichs- oder Kunst-Stadt erwählen". Er ist in Dresden geblieben. Aber nicht ohne Bewegung liest man, wie der größte deutsche Componist seines Jahrhunderts im 67. Lebensjahre es zu bereuen versichert, daß er jemals die Leitung der kurfürstlichen Capelle übernommen und auf die in

[1]) Christoph Kaldenbachs Deutsche Lieder und Gedichte. Tübingen, 1683: Zweiter Theil, Buch I, Nr. 9. Das Gedicht ist auszugsweise mitgetheilt von L. H. Fischer in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. 1883, S. 31 ff. Zu der Hochzeit der Tochter sandten auch Simon Dach und Heinrich Albert glückwünschende Gedichte: s. Hermann Oesterley, Simon Dach. Stuttgart, 1876. S. 999 unter Nr. 798.

Deutschland mißkannte und geringgeschätzte Tonkunst die Kraft seines Lebens verwendet habe.

Gleichwohl gelang es ihm, das ihm unverrückt vorschwebende Ziel, seine Werke zu sammeln und herauszugeben, wenigstens zum Theil zu erreichen. 1648 erschien die „Geistliche Chormusik", eine Sammlung von 29 meistens großgestalteten Motetten. Wieder war es der treue Johann Klemm, welcher die Herausgabe übernahm. Vollreife Aehren einer reichen Lebensernte wurden hier geboten; nicht nur die Parentations-Motette auf Johann Hermann Schein ist in sorgfältiger Ueberarbeitung aufgenommen, auch die sechsstimmige Motette „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" dürfte aus den zwanziger Jahren stammen [1]) und wohl noch manches andere. Zu der Herausgabe des dritten Theils der „Symphoniae sacrae" (1650) hatte sogar der Kurfürst selbst einen Theil der Kosten beigeschossen; Schütz dankt dafür in der Vorrede und widmet ihm, der es sonst nicht um ihn verdient hatte, dieses unvergängliche Werk. Wie viel noch im Vorrath war, ersieht man daraus, daß er die „Geistliche Chormusik" als einen ersten Theil ankündigte und auch in einem Verzeichniß von 1647 [2]) dem großen Psalmenwerke von 1619 den Vermerk „Erster Theil" beifügt, der sich auf dem Titel des Werkes selbst nicht findet. Aber die Fortsetzungen sind nicht erschienen. Die wenigen neuen Compositionen von Schütz, die späterhin noch gedruckt worden sind, haben andere herausgegeben. Er selbst war des Treibens müde geworden.

Mit dem Tode Johann Georgs I. (8. Oktober 1656), da er nun schon über 70 Jahre zählte, trat endlich für ihn die Zeit der Ruhe ein. Der neue Kurfürst entlastete ihn, der dem Hingeschiedenen noch zwei schöne Trauermotetten componirt hatte [3])

[1]) Sie ist in der ursprünglichen Fassung mitgetheilt Werke Band XIV, Anhang Nr. 2.

[2]) Werke Band VII, Vorwort S. V.

[3]) Werke Band XII, Anhang.

vom regelmäßigen Dienst. Die jüngere Capelle wurde mit der älteren vereinigt, und die Hofmusik nahm einen neuen Aufschwung, an dem sich der greise Meister aber nicht stark mehr betheiligte. Italienische Künstler, die Johann Georg II. schon als Kurprinz begünstigt hatte, fingen an in der Capelle die erste Rolle zu spielen. Dem konnte Schütz, seinem eignen Bildungsgange zufolge, sachlich nicht zuwider sein. Persönlich empfand er zuweilen schmerzlich die Wahrheit des Worts, daß die Jugend dem Alter gegenüber Recht hat. Auch hielt er begreiflicherweise mit den Veränderungen, welche die italienische Musik in der Periode nach Monteverdi erfuhr, nicht mehr gleichen Schritt. Doch stand er zu den jüngeren italienischen Capellmeistern, die ihm beigeordnet waren, in guten Beziehungen; namentlich von Bontempi hatte er eine vortheilhafte Meinung, die dieser durch tiefe Verehrung erwiderte: als er 1660 eine Compositionslehre drucken ließ, eignete er sie dem alten Meister zu [1]). Die Deutschen hingen ihm an wie einem Vater, und was er in den Zeiten bitterer Noth für sie gethan und mit ihnen gelitten, blieb ihm bei diesen unvergessen. Unter ihnen zählte er begabte Schüler, deren hervorragendster Christoph Bernhard war. Jetzt konnte er auch häufiger in seinem geliebten Weißenfels auf eignem Besitzthum weilen; schon im Jahre 1657 finden wir ihn dort und später noch öfter, auch hatte er seine Bibliothek dorthin schaffen lassen, wo er ungestört arbeiten konnte. Unthätig zu leben, war er weit entfernt. Schon in den vierziger Jahren hatten sich die Beziehungen zum braunschweigischen Hofe in Wolfenbüttel fester geknüpft. Herzog August war seit 1635 in dritter Ehe mit Sophie Elisabeth, einer Tochter des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg-Güstrow, vermählt. Wenn die Vermuthung zutrifft, daß Schütz schon auf seiner ersten Reise

[1]) S. Emil Vogel, Die Handschriften nebst den älteren Druckwerken der Musik-Abtheilung der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Wolfenbüttel, Zwißler, 1890. S. 97.

nach Kopenhagen an dessen Hofe Station gemacht hat, so erklärt sich leicht, wie er nach Wolfenbüttel kam. Die junge Herzogin war es, die ihn dorthin zog. Seit 1638 vergehen freilich sieben Jahre, ehe wir von einem neuen Besuche etwas merken. Aber auf der letzten Rückreise von Dänemark war er in Wolfenbüttel eingekehrt und hatte Vorschläge gemacht zur Gewinnung tüchtiger Musiker für die herzogliche Capelle. Ein Brief, den er am 17. März 1645 von Braunschweig aus an die Herzogin richtet, läßt schließen, daß er unmittelbar von Wolfenbüttel kam. Ihm lebte in Braunschweig ein befreundeter Künstler, Delphin Strunck, der treffliche Organist an St. Martini, welcher auch seine gedruckten Werke vertrieb. Daß Schütz, von Kopenhagen zurückkehrend, in Niedersachsen eine längere Station gemacht hat, sagt er unter dem 30. Juli 1646 selbst: an diesem Tage waren seine „Sachen", d. h. die Musikalien eigner und fremder Composition, die er auf der Reise mit sich geführt hatte, noch daselbst rückständig. Den Ort nennt er nicht, es wird aber Braunschweig gewesen sein, wo er sich bei Strunck oder einem befreundeten Kaufmann, Stephan Daniel, aufgehalten haben mag, und von wo aus der herzogliche Hof in Wolfenbüttel immer leicht zu erreichen war. Der Verkehr mit diesem hat bis in Schützens hohes Alter angedauert, und aus seinem Briefwechsel mit der musikverständigen Herzogin geht hervor, wie lieb und wohlthuend er dem alten, durch seine Lebensschicksale so vielfach enttäuschten Manne war. Seit Ostern 1655 war er herzoglich wolfenbüttelscher Obercapellmeister von Haus aus mit 150 Thalern Gehalt. Einen Untercapellmeister hatte er in demselben Jahre in dem talentvollen Johann Jacob Löw aus Eisenach angeschafft, der vorher sich in Wien aufgehalten hatte[1]), 1663 als Capellmeister nach Zeitz, 1682 als Organist an die

[1]) Von wo er schon 1652 an Schütz empfohlen wird, „weil er in der musica non omnino contemnendam scientiam, auch selbige noch weiter zu ergreifen Lust hat." Königl. Sächs. Haupt-Staats-Archiv, Loc. 8241, Vol. I, Bll. 265, 270.

Nicolaikirche nach Lüneburg ging, wo er Sebastian Bach noch erlebte und im September 1703 gestorben ist. Schütz nannte ihn seinen Sohn und vielgeliebten Freund. Wenigstens bis zum Jahre 1665, da er also 80 Jahre zählte, ist er noch am Wolfenbüttler Hofe thätig gewesen. Persönlich dahin begeben hat er sich 1660 vielleicht zum letzten Male. Die Nachwelt verdankt diesem seltenen Verhältniß die kostbare Sammlung gedruckter und handschriftlicher Werke Schützens, die, von ihm selbst in den Jahren 1664 und 1665 übersandt, die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel noch heute aufbewahrt.

In den letzten Lebensjahren litt er an rheumatischen Beschwerden, von denen er im Mai 1663 in Teplitz Heilung zu finden hoffte. Auch sein Gehör nahm ab. Aber obschon er dergestalt vom Verkehr mit der Außenwelt mehr und mehr geschieden wurde, sein inneres Leben erlitt hierdurch keine Verkümmerung. In frühere Zeiten reichen noch die „Zwölf Geistlichen Gesänge" zurück[1]), welche Christoph Kittel nach und nach gesammelt und 1657 mit Schützens Genehmigung herausgegeben hatte. Aber eine Frucht seines höchsten Alters sind vier biblische „Historien", deren eine, die Weihnachtshistorie, er auf Anordnung des Kurfürsten um 1664 componirte. In diesem Jahre ist sie in Druck erschienen, leider nur, was den recitativischen Theil anlangt[2]). Sie war mit Anfangs- und Schluß-Chor, außerdem mit acht Intermedien im concerthaften Stile ausgestattet, welche sämmtlich verloren gegangen sind, aber durch ihre Inhaltsangaben einen Schluß auf die reiche Mannigfaltigkeit und Phantasiefülle des Werkes gestatten. Die andern drei sind Passionshistorien nach Matthäus, Lucas und Johannes und erschienen nicht mehr im Druck. Die Johannes-Passion trägt das Datum „Weißenfels, den 10. Aprilis Anno 1665", die Matthäus-Passion das Jahr 1666. Einzigartig wie der

---

[1]) Werke Band XII, S. 113 ff.

[2]) Werke Band I, S. 161 ff.

Anfang dieses Künstlerlebens war, ist auch sein Ausgang gewesen. Daß ein achtzigjähriger Greis Werke schafft, so voll von Leben, Wärme und Tiefe, wie diese evangelischen Historien, dafür kennt die Geschichte kein zweites Beispiel. Auch noch mehrere Psalmen waren „stattlich" von ihm in Musik gesetzt, aber sie besitzen wir nicht mehr. Den Text zu seiner Grabrede hatte er voraus bestimmt und ihn auch von Christoph Bernhard, einem seiner Lieblingsschüler, als fünfstimmige Motette componiren lassen. Es ist der 54. Vers des 119. Psalms: „Deine Rechte sind mein Lied in meinem Hause". Bernhard war damals Cantor an der St. Jacobikirche zu Hamburg und hatte von dorther seine Composition geschickt, über die ihm Schütz zurückschrieb: „Mein Sohn, er hat mir einen großen Gefallen erwiesen durch Uebersendung der verlangten Motette. Ich weiß keine Note darin zu verbessern." Am 6. November 1672, Nachmittags um 4 Uhr, ohne Todeskampf, unter dem Gesange der das Lager umgebenden Freunde, ging das Leben dieses großen, guten Mannes zu Ende. Kinder und Kindeskinder hatte er vor sich scheiden sehen, eine einzige Urenkelin stand an seiner Gruft, die man ihm in der Vorhalle der alten Frauenkirche neben der früh verstorbenen Gattin bereitet hatte[1]). Bei der Trauerfeierlichkeit wurden Bernhards Motette und mehrere von Schützens eigenen Compositionen gesungen. Die sein Grab deckende Marmortafel trug die Worte: Seculi sui Musicus excellentissimus, und eine an der südlichen Wand der Halle eingelassene Broncetafel verkündete ihn als Assaph Christianus, Exterorum Delicium, Germaniae Lumen, Saxoniae Electorum Capellae immortale decus. In der Kunstwelt blieb ihm der Name „Vater der deutschen Musikanten". Schütz besaß nicht die stolze Unnahbarkeit Händels, Glucks und Beethovens. Die milde Hoheit seiner menschenfreundlichen Natur erweckte Verehrung

[1]) Die alte Frauenkirche ist 1727 abgebrannt. Auf einer Dachkammer der neuen Frauenkirche hat man kürzlich (Sommer 1893) verschiedene Grabdenkmale gefunden. Vielleicht ist die Gedächtnißtafel für Schütz darunter?

und Vertrauen zugleich. Friede und Ordnung gediehen unter seiner liebevoll pflegenden, behutsam glättenden Hand. Tief empfindend und klug erwägend, bescheiden und freimüthig, in seiner geistigen Ueberlegenheit dem Humor geneigt, viel gewandert und welterfahren, aber ebenso ernst und treu beharrend steht er wie eine tröstende Lichtgestalt in einer Zeit des Dunkels und der Wirrniß, ein guter Genius, welcher der deutschen Kunst den rechten Weg wies.

II.

Die Compositionen Schützens, welche zu seiner Zeit in Druck erschienen sind, dürften mit geringen Ausnahmen erhalten sein, wenngleich manche nur noch in einem einzigen vollständigen Exemplar vorliegen. Außer ihnen ist eine nicht unerhebliche Anzahl in Handschrift überliefert, theilweise gar in der eignen des Componisten. Wie die Bibliotheken in Cassel und Wolfenbüttel zu ihrem reichen Bestande Schützscher Werke gekommen sind, habe ich oben erzählt. Auch Heinrich Albert besaß eine Menge handschriftlicher Compositionen seines Meisters[1]), von denen ich vermuthe, daß sie uns wenigstens zum Theil in den Schätzen der Gottholdschen Bibliothek zu Königsberg erhalten geblieben sind. Aber sehr vieles und wichtiges ist in Dresden 1760, in Kopenhagen 1794 durch Feuersbrunst zu Grunde gegangen, und auch in Gera hat wahrscheinlich der große Brand von 1780, welcher sämmtliche Kirchen einäscherte, die dort gewiß zahlreich vorhandenen Compositionen Schützens vernichtet. In Dresden verbrannte sein gesammter musikalischer Nachlaß, den er der kurfürstlichen Capelle vermacht hatte. Betrachtet man sein langes, in rastlosem Fleiße hingebrachtes Leben, so kommt man zu dem Schlusse, daß die gedruckten Werke nur den kleineren Theil des von ihm Geschaffenen bilden können und daß jeden-

[1]) S. die Zueignung vor dem sechsten Theile seiner „Arien". Königsberg, 1645.

falls ein sehr beträchtlicher Theil als verloren angesehen werden muß. Diejenigen von ihnen, welche zu uns sich herüber gerettet haben, sind ausschließlich Vocalcompositionen. Daraus folgt noch nicht, daß nicht auch instrumentale dagewesen sein können. Gabrieli, Schützens Lehrer, war ein großer Orgelspieler und Componist, es wäre verwunderlich, wenn der Schüler sich gegen diese Kunst gleichgültig verhalten hätte. Das scheint nun auch nicht der Fall gewesen zu sein. Mag aus dem Umstande, daß er in Cassel kurze Zeit Hoforganist war, nicht viel geschlossen werden können, da ihm diese Stelle offenbar nur übertragen wurde, um ihn am Casseler Hofe überhaupt zu beschäftigen, so ist doch sehr beachtenswerth, daß ihn der kursächsische Hofpoet Johann Seuße in mehreren Gedichten grade als Orgelmeister preist. Einmal führt er den Gedanken aus, daß der Geist beider Gabrieli, des Oheims Andrea und des Neffen Giovanni, in Schütz vereinigt sei: der eine beseele seine Stimme, der andere beflügele seine Hand. Wäre Schütz auf seinem Instrument nicht ein über das Mittelmaß hinausreichender Spieler gewesen, so würde es auch nicht leicht zu verstehen sein, wie ein Orgelvirtuos von der Bedeutung Matthias Weckmanns aus seiner Schule hervorgehen konnte, über den wir erfahren, daß er die Kunst, eine Motette „aus dem bloßen Generalbaß auf zwei Clavieren zu variiren", bei Schütz gelernt hatte[1]). Daß dieser auch in der vollstimmigen Instrumentalsonate Giovanni Gabrieli's sich versucht haben wird, lassen Sinfonien, wie sie z. B. in seinen „Sieben Worten" vorkommen, vermuthen. Indessen, daß er der Gesangsmusik den Vorzug gab, darüber würden schon seine Werke selbst keinen Zweifel bestehen lassen, wäre uns dies auch nicht ausdrücklich als sein künstlerischer Standpunkt von einem Zeitgenossen überliefert, dem er gestattete, es in einem Begleitgedicht zu seinen „Kleinen geistlichen Concerten" auszusprechen[2]).

[1]) Gerber, Lexicon der Tonkünstler, II, Sp. 784.
[2]) Werke Band VI, Vorwort S. VI.

Die italienischen Madrigale, mit welchen Schütz 1611 in die Componistenwelt eintrat, sind über sechs Dichtungen von Guarini, acht von Marini, eine von Alessandro Aligieri gesetzt; die Dichter der vier übrigen Madrigale haben bis jetzt nicht festgestellt werden können. Marini's und Aligieri's Gedichte entnahm er vielleicht einer Madrigalsammlung, welche im Januar 1611 unter dem Titel „Il Garreggiamento poetico del confuso accademico ordito" in Venedig bei Barezzi erschien, woraus folgen würde, daß er diese neun Madrigale sämmtlich in den ersten Monaten des Jahres componirte, da die Vorrede seines Werkes vom 1. Mai datirt ist[1]). Guarini's Poesien bestehen in Bruchstücken seines Hirtendrama „Il Pastor fido", aus dem Schütz sie unzweifelhaft selbst ausgesucht hat. Als er diese seine Compositionen herausgab, gedachte er noch andere derselben Gattung folgen zu lassen. Dazu ist es nicht gekommen, und italienische Madrigale kennen wir weiter überhaupt nicht von ihm. Aber mit der Kunstform sich zu beschäftigen, hat er auch in Deutschland nicht aufgehört. Sehr empfindlich mußte ihm freilich sein, daß es in der deutschen Litteratur das Madrigal nicht gab, denn die anmuthige Zwanglosigkeit seines Baues machte es zur Composition besonders gut geeignet. Noch fast ein halbes Jahrhundert sollte vergehen, ehe Caspar Ziegler in Wittenberg durch seine Schrift „von den Madrigalen, einer schönen und zur Musik bequemesten Art Verse" (Leipzig, 1653) den Anstoß gab, daß auch bei uns diese Form eine nachträgliche Pflege erfuhr. Schütz, der den Ziegler seinen Schwager nennt, begleitete dessen Versuch mit lebhafter Theilnahme. „Und habe ich zwar," so schrieb er ihm am 11. August 1653 aus Dresden, „ein Werklein von allerhand Poesie bishero zusammengeraspelt, was mich's aber für Mühe gekostet, ehe ich denselben nur in etwas eine Gestalt einer italienischen Musik geben können, weiß

[1]) Ein Exemplar des seltenen Buches besitzt Herr Dr. Emil Vogel in Leipzig.

ich am besten" (s. S. 73). Hieraus geht hervor, daß Schütz damals eine Sammlung deutscher Madrigalcompositionen fertig daliegen hatte. Diese ist untergegangen, aber vielleicht gehörten zu ihrem Bestande die sechs Madrigale nebst einer Canzonette, die sich vereinzelt handschriftlich erhalten haben. Ein „Madrigale spirituale" hat zum Text die 9. Strophe des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch, da komm ich her" [1]). Die genannten sechs Madrigale sind sämmtlich über Dichtungen von Martin Opitz componirt, dem Schütz schon 1625 bekannt war und durch die Torgauer Festlichkeiten nahe gekommen sein muß, und fallen wohl ungefähr in diese Zeit. Eines derselben ist gesetzt auf eine in Alexandrinern abgefaßte Verdeutschung des beliebten anakreontischen Gedichts: Ἡ γῆ μέλαινα πίνει. Fernere drei nehmen den poetischen Stoff aus den erotischen Ergüssen des Hohenliedes Salomonis und werden von dem Dichter „Himmlische Hirtenlieder" genannt [2]). Als die wirkliche Madrigaldichtung in Deutschland in Aufnahme kam, war Schütz ein alter Mann. Nichtsdestoweniger hat er auch noch mit einem der ersten Nachfolger Zieglers darob Verkehr gepflogen, mit Ernst Stockmann, welcher 1660 seine „madrigalische Schriftlust" herausgab. Von ihm hat der Greis einige Male Texte zur Kirchen- und Tafelmusik verlangt und, wie ein Gedicht Stockmanns auf ihn anzudeuten scheint, auch componirt. Wer, wie Schütz, die Gesangsmusik auf seine Fahne geschrieben hatte, sah sich dadurch natürlich auf die gleichzeitige Litteratur hingewiesen. Mit Opitz, Buchner, Johann Lauremberg, David Schirmer, Johann Seuße, Constantin Christian Dedekind und andern hat er nachweislich Verkehr unterhalten [3]); daß er dem Königsberger Dichterkreise

[1]) Werke Band XIV, Nr. 10.

[2]) Werke Band XV, Nr. 4, 5, 6, 7, 8 und 10; die Canzonette im Anhang.

[3]) Buchner, der den Dactylus in die deutsche Poesie einführte, schreibt am 19. November 1639 an den Fürsten Ludwig von Anhalt: „Daß der berühmte Musicus Herr Henrich Schütze gegen mir sich vernehmen lassen, es könne kaum einige andere Art deutscher Reime mit besserer und an-

nicht fernblieb, bewirkte schon sein Neffe Heinrich Albert. Aber bekanntlich war damals auf dem deutschen Parnaß nicht viel zu holen. Schon aus diesem Grunde würde es begreiflich sein, daß Schütz sich mehr der geistlichen Musik zuwandte, wo er aus der Poesie der lutherischen Bibel, empfindungstiefen Kirchenliedern und Gebeten sich Anregung holen konnte, wenn nicht auch der Zug der Zeit und die eigne Natur ihn dahin geführt hätten.

Sieht man seine weltlichen Madrigale auf das an, was sie als Musik bedeuten, so muß man ihnen zum Theil einen sehr hohen Rang einräumen. Dasselbe gilt von den lateinischen Staats-Compositionen. Unter dem musikalischen Gesichtspunkt läßt sich Geistlich und Weltlich bei ihm überhaupt nicht scharf trennen; es ist ein und derselbe starke Strom, von dem beide Schiffe getragen werden. Dieser Strom bedeutet das, was wir, wenn Schütz heute lebte, die moderne Richtung nennen würden. Ihr gab er sich um so entschiedener hin, als er erst verhältnißmäßig spät zur Musik kam, in Jahren, da die Lust zu eignem Schaffen schon mächtig zu sein und das Neue den stärksten Reiz auszuüben pflegt. Hätte ihn Landgraf Moritz nicht nach Venedig, sondern nach Mantua zu Monteverdi geschickt, vielleicht hätte die Reife seiner allgemeinen Bildung die gesunde Entfaltung seines rein musikalischen Talentes gehindert. Gabrieli verband in sich aufs glücklichste Altes und Neues, und Schütz erstarkte

muthigerer Manier in die Musik gesetzt werden, als eben diese dactylische. Derowegen er auch die Einrichtung der Poesie zu dem Ballet Orpheo mich sonderlich gebeten, dahin bedacht zu sein, damit das Freudengeschrei und Glückwünschungen bei Schließung desselben ja in dergleichen Art möchte gebracht werden. Und ist fast männigliches Urtheil dahin gegangen, daß dieses in der Musik zum besten gefallen." (S. Wilhelm Buchner, August Buchner, sein Leben und Wirken. Hannover, Rümpler. 1863. S. 33 f.)

Dedekinds „Aelbianischer Musen-Lust" ist ein Brief Schützens an den Verfasser vorgedruckt, datirt „Weißenfels, den 21. September 1657." In ihm lobt Schütz, „daß die [von Dedekind selbst herrührenden] Melodeien nicht allein nach den Regulis und modis Musicis Kunstmässig, sondern auch hierüber dero modulationes anmuhtig übersäzzet und geführet seind."

unter seiner Leitung zu einem musikalischen Neuerer, der sich fest auf die erprobte Solidität der älteren Kunst stützt. Allerdings geht er gleich in seinem ersten Werke weit über das Aeußerste hinaus, was Gabrieli jemals gewagt hatte, ja er gab sich den Reizen der neuitalienischen Kunst mit einem Enthusiasmus hin, von dem er später selbst um etwas zurückgekommen ist. In dieser Beziehung sind seine italienischen Madrigale ein rechtes Jugendwerk. Chromatische Schärfungen und antiharmonische Hebungen und Senkungen der Gesangsmelodie, die den Empfindungsausdruck der Sprachmelodie möglichst treu widerzuspiegeln sucht, treten hier mit verblüffender Kühnheit nicht nur in einer einzigen Stimme, sondern auch contrapunctisch auf. Sprungweise erreichte disharmonische Intervallschritte, wie Septimen, verminderte Quinten, dissonirende Quarten, Umgehung der regelrechten Auflösung einer Dissonanz sind voll jenes Empfindungsüberschwanges allerpersönlichster Art, der in Monteverdi's „Lamento d'Arianna" hinreißenden Ausdruck gefunden hatte. Durch Umspielung einfacher Intervallschritte, durch Durchgangstöne auf schwach oder selbst weniger schwach betonten Zeiten gab er der Melodie ein flüssiges und geschmeidiges Wesen, das ihr gestattete, die leidenschaftlichen Accente des Sängers in den verschiedensten Abstufungen aufzunehmen. Dergleichen vollbringen, ohne in ein wüstes Tongewirr zu gerathen, konnte nur ein Talent, welchem zugleich ein lebhaftes Gefühl innewohnte für die logische Ordnung der Grundharmonien, zwischen denen sich die Melodiengewinde hinzuziehen hatten. Schütz zeigt in den italienischen Madrigalen, daß er dieses Gefühl besaß; auch in gewissen verharrenden Tönen, die vorübergehend harmoniefremd werden, offenbart es sich deutlich. Freilich war von hier bis zur Harmonien-Ordnung im Sinne Bachs noch ein weiter Weg. Noch gehörten die chromatischen Erhöhungen einzelner Töne nicht wesentlich zum System, es waren vorübergehende, zufällige Erscheinungen zur Steigerung des Affects, und der Theorie nach galten c und cis, f und fis immer noch

als dieselben Töne. So konnte es ihm beikommen, den natürlichen und den chromatischen Ton in verschiedenen Stimmen unbekümmert zusammenklingen zu lassen; die hieraus entstehende Wirkung, für unsere Ohren verletzend und kaum verständlich, sollte ihm eine besonders süße Gefühlsschwelgerei bedeuten. Er wurde so auf Zusammenklänge geführt, die eine spätere Zeit nicht mehr gutheißen konnte, weil sie von andern Grundanschauungen ausging, und wenn zufällig erhöhte Töne als Grundlage von Dreiklängen benutzt wurden, mußten Harmonienfolgen entstehen, denen nach moderner Auffassung der Zusammenhang fehlt. Aber die Inbrunst der Empfindung und der energische Tiefsinn, mittelst welcher Schütz beim ersten Anlauf schon weit über das hinausdrang, was je ein Italiener in diesem Betracht erreicht hat, sichert seinen italienischen Madrigalen für immer den Werth einer der bedeutsamsten Erscheinungen jener Zeit.

Die deutschen Madrigale weichen mit Ausnahme des einen geistlichen von der Form der italienischen wesentlich ab. Sie sind nicht unbegleitete mehrstimmige Gesangsstücke, wie es die Madrigale überhaupt bisher gewesen waren, sondern verwenden den Generalbaß und auch andere Instrumente. Sie nähern sich der Form, welche man damals in Italien Canzonetta zu nennen anfing, und auch der Empfindungsart derselben, sind aber meistens weiter und reicher ausgeführt. Die Anlage mehrerer dieser Stücke ist bedeutsam durch die Rolle, die in ihnen das Instrumental-Ritornell spielt; eingangs führt es eine Anzahl musikalischer Gedanken in ununterbrochenem Zuge vor, die später zwischen den vocalen Abschnitten vereinzelt wieder auftauchen, diese verbinden und das so entstehende Ganze gleichsam nur als Erweiterung des Vorspiels erscheinen lassen. Die im 17. Jahrhundert hervorkommende selbständige Instrumentalmusik suchte Formen anzunehmen, welche durch symmetrische Anordnung und Wechselbeziehung der Theile auch ohne den Regulator der Poesie rein musikalisch verständlich wären. An diesem Werk hat Schütz durch seine deutschen Madrigale mannigfach mitgearbeitet; wenn-

schon sie Gesangsmusik sind, bilden sie doch Einheiten, die keineswegs nur durch die Form der Dichtung vorgezeichnet waren. Der leichten, canzonettenhaften Empfindung begegnet man auch in den wenigen weltlichen Liedern, die von Schütz übrig geblieben sind. Schon der Name Aria, der dieser Form in Deutschland während des Jahrhunderts eigen blieb, zeigt, daß die Italiener das Muster lieferten. Um uns von der Musik in Schützens Opern eine deutlichere Vorstellung zu machen, fehlen zwar sichere Anhaltspunkte; aber vermuthen läßt sich, daß auch für sie die Canzonette und namentlich die Aria von Bedeutung waren. Einem dramatischen Talente gaben sie, so scheint es, nicht eben reichliche Gelegenheit, sich zu zeigen. Dagegen ist die in gleichem Jahre mit der „Daphne" entstandene Festcomposition zum Mühlhäuser Kurfürsten-Convent eine dramatische Scene von erstaunlicher Lebendigkeit und Neuheit. Die Vorstellung ist offenbar diese, daß in der Kirche von der Gemeinde um Frieden gebetet wird, während draußen eine Volksmasse sich mit profanen Jubelrufen auf die versammelten Kurfürsten gütlich thut. Jeder der beiden Chöre ist mit großer Kraft charakterisirt, und beide werden ebenso scharf auseinander gehalten wie kunstvoll ineinander gefügt. Schwerlich hat sich früher schon jemand an eine Aufgabe wie diese gewagt, die zugleich in ihrer Mischung von Kirchlich und Weltlich jene freiere Anschauung gewahren läßt, die dem Oratorium zu Grunde liegt.

Auf geistlichem Gebiete schließen sich an die italienischen Madrigale von 1611 die Cantiones sacrae von 1625 und die „Geistliche Chormusik" von 1648. Die drei Werke liegen zeitlich scheinbar weit auseinander. Allein die beiden letzteren fassen nur zusammen, was im Laufe der Jahre allmählich geschaffen war, so daß sie sich in einzelnen Bestandtheilen berühren, ja ineinander übergreifen könnten. Im übrigen bezeichnen sie, als Ganzheiten betrachtet, in der That verschiedene Stationen in des Künstlers Entwicklungsgang und tragen demgemäß unterschiedenes Gepräge. In den Cantiones zeigt sich der ungestüme Jugend-

drang beschwichtigt und die gährende Kraft geläutert. Aber in der vollsaftigen Empfindungsweise stehen sie den Madrigalen nicht nach. Wenn man sie den Texten nach als Motetten bezeichnen müßte, so sind sie doch als Musikstücke in der Mehrzahl vielmehr geistliche Madrigale zu nennen, so bis zum Rande gefüllt sind sie mit subjectivem Pathos. Schütz sagt, sie seien zum Theil im älteren, zum Theil im neueren Stile geschrieben. Der letztere überwiegt stark, doch darf man auch bei ersterem nicht an archaisirende Schulstudien denken. Auch sie, die man leicht herauserkennt[1]), enthalten Züge voll persönlichen Ausdrucks und frappirender Erfindungskraft, während sie zugleich den Beweis führen, wie sicher Schütz die ältere contrapunctische Technik handhabte. Einige wenige Stücke sind noch darin, die weder älteren noch neueren Motetten- oder Madrigalstil, sondern vielmehr den Charakter des neuaufgekommenen geistlichen Concerts tragen[2]) und dadurch auf eine weit über jene Formen hinausführende Entwicklungsbahn der Tonkunst hinweisen. Umfängt uns bei den Cantiones sacrae das berauschende Gefühl, als sei man in den Frühling einer neu entdeckten Welt eingetreten, so bietet die „Geistliche Chormusik“ gereifte Früchte eines gesegneten Herbstes. Der vollkommene Ausgleich, zu dem sich die polyphone Vocalkunst des 16. Jahrhunderts in dem ganzen Umfange ihrer Eigenthümlichkeiten mit der vocal-instrumentalen, auf die Monodie und die Harmonienverwandtschaft gegründeten Musik des 17. Jahrhunderts verbindet, erhebt die „Geistliche Chormusik“ zu dem schönsten Motettenwerke ihrer Zeit. Neigen die Cantiones mit dem blühenden Gewoge ihrer Empfindungen mehr dem Weltlichen zu, so die Chormusik mit ihrer mildernsten Zurückhaltung dem Kirchlichen, wie denn auch die Ordnung der einzelnen Stücke sich an den Gang des evangelischen Kirchenjahres erkennbar anschließt und die Texte ohne Ausnahme der lutherischen Bibel und deutschen Kirchenliedern entnommen

[1]) Werke Band IV. Nr. 9, 10, 19, 20, 29.
[2]) Nr. 32, 33, 34, 35.

sind. Den kirchlichen Charakter kehrt auch die Mehrzahl der Zwölf geistlichen Gesänge von 1657 mit Entschiedenheit hervor.

Wo wir Schütz als Componisten deutscher geistlicher Werke begegnen, zeigt sich sein Sinn vorzugsweise auf die Psalmen der lutherischen Verdeutschung gerichtet, und manche von ihnen hat er mehr als einmal in Musik gesetzt. Die meisten Psalmen waren wegen ihrer Länge zur motettenartigen Behandlung nicht geeignet; oder man mußte sie in eine Anzahl selbständiger Stücke zerlegen, wie Schütz beim 116. Psalm wirklich gethan hat, dann aber ging der Psalm als poetische Einheit verloren. Darum versuchte er es mit einer zwar chorischen, aber mehr recitativischen Art der Composition, die rascher von Satz zu Satz fortschritt und nur zuweilen von breiter entwickelten polyphonen Partien unterbrochen wurde. Das Vorbild für diese Behandlung war im einstimmigen kirchlichen Psalmengesange gegeben, und das „Ehre sei dem Vater" (Gloria patri), welches der Mehrzahl dieser Compositionen angehängt ist, beweist, daß Schütz die kirchliche Bestimmung vor Augen hatte. Stücke solcher Art sind es, die größtentheils den Inhalt seines Psalmenwerkes von 1619 bilden. Er schuf mit ihnen für die deutsche Musik etwas Neues, das um so kühner gedacht erscheinen muß, als er die Psalmen nicht für einen einfachen vierstimmigen Chor setzte, sondern für deren mindestens zwei, denen meistens noch einer oder mehrere ergänzende Chöre hinzugefügt wurden. War schon respondirende Zweichörigkeit eine Eigenthümlichkeit venetianischen Stils, so vollends jene gewissermaßen im Hintergrund gehaltenen Chormassen, die an den entscheidenden Stellen mit ihrem Glanz hervorbrechen und auf seinen Wellen die Hauptchöre dahin tragen sollten. Indem es für solchen Zweck dem Componisten nicht mehr darauf ankommen konnte, jede Stimme der Ergänzungschöre in ein contrapunctisch selbständiges Verhältniß zu den Stimmen der Hauptchöre zu setzen, ergab sich eine neue Satzweise, die Aehnlichkeit mit der des classischen Sinfonie-Orchesters hat. Den Kern des Satzes bilden die Hauptchöre, in ihnen

sind alle Stimmen selbständig geführt. Die Complementchöre oder Capellen dagegen sollen zwar in sich auch rein gesetzt sein, können aber nach Belieben bald die Stimmen der Hauptchöre verstärken oder verdoppeln, bald deren Zusammenklänge durch selbständige Tongänge bereichern, und von strenger Correctheit der Stimmenfortschreitungen wird hierbei zu Gunsten der klanglichen Fülle abgesehen. Sie sind es vor allem, in denen nun die Instrumente: Zinken, Posaunen, Fagotte, Geigen, ihre Wirkungen entfalten, während in den Hauptchören die Menschenstimme herrscht oder doch vorherrscht. Doch findet sich, daß auch in die Capellchöre Menschenstimmen hineinsingen und umgekehrt die Hauptchöre durch eine instrumentale Beimischung gefärbt werden; die Aufstellung der verschiedenen Chorkörper, welche Schütz immer mit besonderer Aufmerksamkeit beachtet wissen will, thut dann das weitere, um alle Factoren zu einem vielfarbig glänzenden Gemälde zusammenfließen zu lassen. Mag Schütz in der breitwogenden Pracht des Klanges seinen großen Lehrer mindestens nicht übertroffen haben, stärker als dieser ist er in der Kühnheit, mit der er, gestützt auf den Generalbaß der Orgel, die Massen regiert, und auch in der Mannigfaltigkeit des Colorits. Nicht weniger als 19 vollständig componirte Psalmen sind in der Sammlung von 1619 enthalten. Den übrigen Stücken liegen kürzere Bibelabschnitte zu Grunde, einem ein Kirchenlied. Indessen herrscht in den vollständigen Psalmen nicht immer die gleiche Compositionsart. Die ersten 17 sind sämmtlich für zwei Hauptchöre gesetzt, während bei den übrigen mehr als zwei verwendet und diese in ein künstlicheres Verhältniß zu einander gebracht werden. Davon abgesehen, wird in einige durch Gegenüberstellung von Solostimmen und Chormassen ein stärkerer concerthafter Zug hineingetragen, und um den Gegensatz recht wirksam zu machen, auch einmal von der rasch fortschreitenden declamatorischen Behandlungsweise abgesehen.

Der Begriff „Concert“ war im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts noch nicht zu voller Schärfe ausgeprägt. Ursprüng-

lich sollte er nichts weiter andeuten, als eine besonders lebhafte Wechselbeziehung der zusammenwirkenden Kunstorgane. Daher konnte am Ende des 16. Jahrhunderts schon ein lebendiger Wechselgesang zweier Chöre ein Concert genannt werden. Seit Viadana erscheint die Mitwirkung des Generalbasses erforderlich, da erst auf dessen Grundlage die einzelnen Factoren sich in voller individueller Freiheit ausgeben konnten. Immer bleibt der Charakter leidenschaftlicherer Bewegtheit, die der feierlichen Würde vorgängiger kirchlicher Kunst sich entgegensetzt, auch für die formale Entwicklung des Concerts maßgebend. Schütz hat mit den Psalmen einige Werke vereinigt, die er ausdrücklich Concerte nennt. Sie unterscheiden sich von jenen größeren theils nur durch ein breiteres, mannigfaltigeres und vielfarbigeres Wesen. Ein tiefgreifender Unterschied ist meistens nicht vorhanden, und ebenso verhält es sich mit den zahlreichen Compositionen ähnlicher Gattung, die sich nebenher noch erhalten haben. Sechs Psalmen, mehrere lateinische und deutsche Hymnen, vier Hochzeitsgesänge und anderes gehört dahin. Stücke, wie das „Domini est terra“ [1]), sind von grandiosem Wuchs und überwältigender Klangpracht. Auch zeigt Schütz sich deutlich bestrebt, die Massen zu gliedern und durch rein musikalische Mittel in eine übersichtliche Form zu bringen. Mehrfach geschieht dies durch einen vollstimmigen kürzeren Tonsatz, der das Ganze einleitet und dann nach schwächer besetzten, gegensätzlich charakterisirten Abschnitten jedesmal als eine Art Ripresa wiederkehrt [2]). Es ist bemerkenswerth, daß Schütz diese Form unmittelbar der vollstimmigen Instrumentalcanzone Gabrieli's nachgebildet hat. So früh schon macht die Instrumentalkunst ihren Einfluß auf die musikalische Formenwelt geltend, durch den diese in der Folgezeit von Grund aus verändert werden sollte. Das chorische Concert bot nun zwar auch für die Einfügung des Einzelgesanges Raum, und Schütz hat ihn nicht unbenutzt gelassen.

[1]) Werke Band XIII, Nr. 1.

[2]) S. z. B. Band III, Nr. 5, Band XIV, Nr. 11 und 14.

Aber obgleich scheinbar alle musikalischen Mittel in ihm zur Geltung kommen konnten, die jene Zeit verfügbar hatte, Schütz ist dieser Gattung des Concerts nicht dauernd treu geblieben. Nach seiner zweiten italienischen Reise dürfte sie für ihn abgethan gewesen sein. Wie in Italien auf die chorische Instrumentalsonate die schwach besetzte, durchaus solistische Kammersonate so unmittelbar folgte, daß man nicht sowohl von einem genetischen Zusammenhang, als von einem plötzlichen Umschlag zu reden hat, ebenso setzte sich der vielstimmigen Gesangsmusik der Sologesang siegreich entgegen. Auch zeitlich laufen beide Erscheinungen durchaus parallel. Im Jahre 1628 war der Kampf schon entschieden, und diese Dinge sind es, auf welche Schütz hindeutet, wenn er 1629 von Venedig aus schreibt, daß eine neue Art der Musikübung in Italien aufgekommen sei. Von nun an stützt sich seine Concertcomposition eine lange Zeit fast ausschließlich auf den Sologesang, den er durch den Generalbaß und auch andere Instrumente begleiten läßt; unter diesen erhalten die Violinen bald die Oberhand, die vorher neben den Blasinstrumenten nur eine zweite Rolle gespielt hatten. Die beiden Theile der „Kleinen geistlichen Concerte" von 1636 und 1639, der erste und zweite Theil der Symphoniae sacrae von 1629 und 1647 sind mit Concerten dieser Gattung gefüllt. Hier öffnet sich zum Theil eine ganz neue Formenwelt, denn je weniger substantiell das Material, desto williger fügt es sich der bildenden Hand des Künstlers. Wenn aber Peri's und Caccini's erste Versuche in der Monodie ein Bruch mit der Vergangenheit sind, so hat Schütz die Verbindung wieder angeknüpft, und soviel, als möglich war, von den alten Formen in das solistische Concert hinübergeleitet. Wir finden Stücke von durchaus recitativischem Charakter; wo aber mehr als eine Stimme in Thätigkeit tritt, stellt sich doch der nachahmende Stil wieder ein, und auch die hinzugesellten Instrumente erweisen sich ihm unterthan. Wie in Motette und Madrigal schreitet die Composition satzweise mit dem Texte fort, aber um die Gruppen bestimmter her-

vor- und voneinander abzuheben, treten instrumentale Vor- und Zwischenspiele, sogenannte Sinfonien, ein. Mehr noch: eine musikalische Architektonik wird angestrebt, welche Haupt- und Nebengedanken sondert und jene durch häufigere Wiederholung als die eigentlichen Stützpunkte des Ganzen erkennbar macht. Die Anlehnung an instrumentale Formen, schon im chorischen Concerte wahrzunehmen, erweist sich hier ganz besonders förderlich. Ein längerer Anfangsabschnitt kehrt am Schlusse wieder und umschließt ringartig den Mitteltheil. Eine kürzere Anfangsgruppe wiederholt sich in der Mitte und am Ende. Ein Text wird in verschiedenen Theilen componirt, denen allen derselbe Schlußsatz (Ripresa) angehängt wird. Oder dieser Schlußsatz erscheint in immer neuen Umwandlungen, die jedoch seine Urgestalt stets erkennen lassen. Oder gar eine weit ausgeführte Sinfonie macht den Anfang, und wenn sie cyklisch wiederkehrt, wird sie durch hinzutretende Singstimmen contrapunctisch bereichert [1]). Bedeutsame Sinfonien, die zum Theil einer besonderen Art von italienischen Instrumentalcanzonen nachgebildet sind, finden sich namentlich in den Symphoniae sacrae von 1629, welche in italienischer Umgebung entstanden. Im vocalen Theile stehen neben belebtem, energischem Sprechgesang langathmige Melodien von einer Schönheit und Tiefe, wie sie nicht nur der früheren Zeit, sondern auch den italienischen Zeitgenossen Schützens fremd waren und als sein eigenster Besitz angesehen werden müssen. Verbraucht erscheint uns das Mittel der Affectsteigerung durch Wiederholung derselben Melodiephrase auf höheren Tonstufen; in jener Zeit war es das doch nicht, und es kommt wohl nur auf die Art des Vortrags an, der das Einzelne im Ganzen richtig zu gestalten weiß, um das Mittel auch für heute wieder annehmbar zu machen. Bei Concerten für nur eine Singstimme wird oft die Vertauschung einer Sopranstimme durch einen Tenor freigestellt. Hierin zeigt sich der Durchbruch einer ganz neuen

---

[1]) Werke, Band V, Nr. 15.

Anschauung am einfachsten. Die ältere Kunstmusik abstrahirte auch die einzelne Stimme immer von einem mehrstimmigen Satze, konnte sie daher auch von ihrer ursprünglichen Tonlage nicht loslösen.

In dem dritten Theile der Symphoniae sacrae (1650) tauchen die ergänzenden Chöre wieder auf. Schütz zeigt dadurch, daß er die beiden Formen des chorischen und solistischen Concerts abschließend zu verbinden strebte, hat er doch sogar eine vereinzelte Composition des Jahres 1619 in dieses Werk aufgenommen [1]). Indem hierdurch die Massenmusik zum Einzelgesang, die allgemeine Empfindung zur persönlichen innerhalb eines und desselben Ganzen in lebhafteren Gegensatz gebracht wurde, ist der Grundriß für die gesammte kirchliche sowohl wie oratorienhafte Kunst der nächstfolgenden hundert Jahre fertig gestellt, wenn auch zunächst in kleinen Maßverhältnissen. Aber welche Entwicklung immer der Sologesang noch erlebte, er ließ sich in diesen Rahmen einfügen. Der Chorgesang nicht minder, doch hat dieser seine Formen nicht in gleichem Maße mehr geändert, da Schütz nicht nur den concerthaft leidenschaftlichen mehrstimmigen Satz für den chorischen Charakter empfänglich gemacht, sondern auch der strenger stilisirten Motette schon die Mitwirkung der Instrumente zugeführt hatte. Sowohl Bach wie Händel wurzeln in Schützens geistlichem Concert, doch dieser unmittelbarer und tiefer. Das Oratorium schließt sich um eine Begebenheit, welche es in erbauliche Betrachtung auflöst. Biblische Vorgänge hat Schütz mehrfach so behandelt: die Verkündigung des Engels Gabriel an Maria, den Knaben Jesus im Tempel, den Pharisäer und Zöllner im Tempel betend. Wenn er die biblischen Historien von Christi Geburt, Leiden und Auferstehung, zu denen auch die Composition der Sieben Worte zu rechnen ist, in Musik gesetzt hat, so ist es zu demselben Zwecke geschehen. Hier waren allerdings kirchliche Gebräuche und liturgische Formen

---

[1]) Band XI, Nr. 5.

vorhanden, auf die er sich stützen konnte, und in beschränktem Maße hat er es auch gethan. In der Absingung des biblischen Textes mit vertheilten Rollen, auch in der Art wie die Historie eingeleitet wird und ausklingt, folgte er der kirchlichen Tradition. Aber die Verwendung des Lectionstones ist doch nur eine scheinbare, da er in denselben das ausdrucksvollste Recitativ seiner Zeit hineingebildet hat, und wenn er in dem Werk seines Alters, den Passionen, auf jedes begleitende oder stützende Instrument verzichtet, so liegt darin nicht das Anzeichen einer resignirten Rückkehr zu bewährten kirchlichen Kunstformen, sondern vielmehr einer Steigerung seiner durchaus modernen dramatischen Anschauungsweise. Wenn man in unserer Zeit die eine und andere dieser Passionen wieder aufzuführen versucht hat, so hat man unwissentlich mit dem Schwierigsten begonnen, und erschien zu dem Zwecke die Hinzufügung einer Orgelbegleitung nöthig, so ist durch diese ein wesentlicher Charakterzug der Werke verwischt worden. Daß Schütz sich jeder Begleitung enthielt, dazu war die nächste Veranlassung wohl das Verbot, während der Leidenszeit in der Kirche mit Instrumenten zu musiciren. Aber der äußere Umstand wurde für ihn die Quelle besonderer künstlerischer Anregung. Diese drei Passionen (die Marcuspassion halte ich für unecht, da sie aus Schützens Stil gänzlich herausfällt) sollen, allerdings im Rahmen der Liturgie, die Begebenheit durch die Mittel des musikalisch-dramatischen Vortrags mit größtmöglicher Natürlichkeit versinnlichen. Für die Auferstehungshistorie äußert Schütz den Wunsch, man möge die Musicirenden so aufstellen, daß nur der Evangelist gesehen würde, alle übrigen aber den Blicken der Hörer entzogen wären. Er meinte dadurch die Phantasie der Zuhörerschaft, die nun ausschließlich auf die Eindrücke des Gehörssinnes angewiesen war, aufs intensivste anzuregen. Wegen der Passionen ist eine solche Vorschrift nicht bekannt geworden, und da sie wohl nicht vom Orgelchor herab, sondern im Altarraum gesungen werden sollten, möchte auch ihre Erfüllung schwer zu bewerkstelligen gewesen sein. Aber deutlich

erkennt man doch des Meisters Absicht. Die Erzählung des Evangelisten rollt gleichsam die Bilder der Begebenheiten vor dem inneren Auge auf und ersetzt so die fehlende Scene. Ist die Phantasie des Hörers in diese Disposition gebracht, so sollen ihr die handelnden Personen durch Wort und Ton ohne jede Störung unterstützender musikalischer Organe nahetreten. Der Versuch, die Passionen ganz originalgetreu aufzuführen, würde jedenfalls neue, eigenthümlich dramatische Wirkungen zu Tage fördern.

Das besondere evangelisch-kirchliche Element ist aber in diesen Historien schwach vertreten. Nur an einer einzigen Stelle, im Schlußchor der Johannespassion, hat Schütz eine gegebene Choralmelodie benutzt. Ueberhaupt nimmt er zum Choral eine unabhängige Stellung ein. Nicht selten componirt er Gesangstücke über Strophen von Kirchenliedern, kümmert sich dabei aber nicht um die zugehörige Melodie, sondern behandelt sie eben als brauchbare Dichtungen. In anderen Fällen nimmt er zwar Rücksicht auf die Melodie, aber nur ganz ausnahmsweise führt er sie motettenhaft als Cantus firmus durch. Sein Verhalten ist gewöhnlich jenes viel freiere, phantasievoll launenhafte, für das die Musiker des 16. Jahrhunderts den Ausdruck ad imitationem gebrauchten: die Choralmelodie erscheint mehr nur als Anregung zur eigenen Composition, nicht als herrschende und führende Macht in ihr. Manchmal begnügt er sich mit verstreuten Anklängen, die sichtlich nur den Zweck haben, den Stimmungshintergrund poetisch zu vertiefen. Oder er verwendet sie wohl vollständig, aber concerthaft pathetisch, mit gruppenweiser Anordnung und Wiederholung der Zeilen, mit Vor- und Zwischenspielen und überhaupt so reichlich untermischter freier Erfindung, daß man deutlich erkennt, die Choralmelodie war ihm eben nur ein Ingredienz neben anderen[1]). Er treibt es hier nicht anders, als wenn er über ein Madrigal Monteverdi's eine eigene Composition

[1]) S. z. B. Band VII, Nr. 14 und 15.

macht. Unrichtig aber ist es, dies Verfahren unkirchlich zu nennen und demgemäß den stilistischen Werth solcher Werke zu bestimmen. Es kann nicht stark genug betont werden, daß das Verhalten des evangelischen Künstlers zu dem Volksgesang seiner Kirche damals ein anderes sein mußte, als hundert Jahre später zu den Zeiten Bachs. Schütz erwuchs und wirkte in einer Periode, da der weltliche Volksgesang noch unablässig in den geistlichen überging; so wenig wie die Grenzen zwischen beiden genau zu bestimmen waren, standen sie auch unter sich im Gegensatz. In Bachs Zeiten hatten sich die Hauptchoralmelodien zu kirchlichen Symbolen vertieft und forderten demgemäß ihre besondere Behandlung. Für Schütz war davon noch keine Rede. Eine Choralbehandlung im Sinne Bachs wäre damals garnicht verstanden worden. Ohne Frucht für die Entwicklung der Kunst sind aber Schützens Choralarbeiten nicht geblieben. Merkwürdigerweise war es das Gebiet weltlicher Instrumentalmusik, wo sie gebrochen werden sollte. Es gibt von ihm einige Compositionen über Kirchenlieder, deren Text er vollständig benutzt, während er die Melodie nur bei der ersten (einmal auch noch der letzten) Strophe beibehält. Dagegen bleibt der Grundbaß, über dem sie auftrat, durch alle Strophen derselbe; dieser regulirte die Harmonie und hält nun im Hörer die Erinnerung an die Melodie dergestalt wach, daß sie ihm innerlich weiterklingt durch all' die wechselnden Gebilde, welche in der Folge sich über dem Grundbasse erheben[1]). In einem dieser Stücke wirken noch zwei Violinen mit, die durch Zwischenspiele den Charakter der Aria markiren und im Vorspiele eine Probe davon geben dürften, wie der Orgelspieler Schütz gelegentlich eine Choralmelodie durchgeführt hat. Sonst sind sie die bedeutungsvollen Urbilder jener höchsten und kunstreichsten Form der Claviervariation, die Bach in einem Musterwerke vollendet hat und Beethoven und Brahms nach ihm gepflegt haben.

[1]) Band VI, S. 59 ff., S. 147 ff.; Band VII, Nr. 26.

Eine Melodie, welche in den Volksmund übergegangen wäre, hat Schütz nicht erfunden. Dies steht nicht zu verwundern, da es seine Lebensaufgabe sein sollte, die deutsche Kunst gerade durch Zuführung fremdländischer Elemente zu bereichern, hat aber seinen Grund gewiß auch in dem Hinwelken des deutschen Volksgesanges an sich, das wir im Jahrhundert des großen Krieges bemerken. Er hat doch manch ein Lied geschaffen, das mindestens das gleiche Recht besessen hätte, zum kirchlichen Volkslied zu werden, wie dies und jenes seiner Zeitgenossen. Eine köstliche Sammlung geistlicher Lieder bietet sein Psalter nach Beckers Dichtungen [1]). Die absichtlichen Anklänge an bekannte Melodien, welche in einigen Gesängen auftauchen, scheinen zu beweisen, daß er sich in ihnen bemühte, volksthümlich zu erfinden, und mehr als einmal ist ihm dies in schönster Weise gelungen. Die meisten Gesänge sind aber zu aristokratischen Wesens, als daß die Masse ihr Empfinden in ihnen hätte wiedererkennen können. Es ist erstaunlich, welch' eine Fülle von Bildung und Geist auch diese kleinen Tonsätze in sich schließen. Nur ein auf der Höhe künstlerischer Herrschaft waltender Meister konnte den alten Tonarten, die schon im Abendroth ihres Tages standen, noch einmal einen solchen Reichthum von Wirkungen abgewinnen. Auch die ältere Rhythmik gehorcht ihm willig, wo er sie braucht. Aber in das Farbenspiel mischt sich zugleich das Licht einer neuen Zeit. In Stimmenführung und Harmonie macht es sich geltend, am meisten in der Melodieerfindung und dem Glanz des poetischen Erfassens. Die Mannigfaltigkeit des Empfindungsausdrucks und der Charakterisirung muß Bewunderung erregen. Stille Ergebung im Leid und feierliche Andacht, leidenschaftliches Rufen aus tiefer Noth, zornige Erregtheit und kriegerische Energie, Lobsingen Gottes in fast bacchantischem Schwung und wieder in tief innigem Genügen, für alles hat der Componist scheinbar unerschöpfliche Ausdrucksmittel bereit.

---

[1]) Werke, Band XVI.

Uebertroffen werden diese Vorzüge fast noch durch die plastische Kraft, mit der Schütz auch in dem engen Rahmen der Liedform Charakterbilder auszuführen vermag, welche die poetischen Vorstellungen musikalisch widerspiegeln. Man hört nicht nur, man glaubt zu sehen. Und dies führt auf eine der größten Eigenschaften des Mannes. Das Eindringen der Musik in die Tiefen der dichterischen Schöpferkraft ist ein Hauptmerkmal jener neuen Kunstbewegung, die um 1600 von Italien aus begann. Sie hat keinen genialeren Apostel gehabt als Schütz, und vielleicht wird man einmal sagen, daß er in dieser Richtung allen älteren und jüngeren Zeitgenossen weit voraus gewesen ist. Es geschah in ihrem Zuge, wenn er seinem Schüler Weckmann rieth, behufs Componirung von Texten aus dem Alten Testament Hebräisch zu lernen, und in seinen Passionen hat er gezeigt, wie tief er durch die lutherische Uebersetzung hindurch in die Urvorstellungen des Evangeliums einging. Er besaß die geheimnißvolle Gabe, jene herzbewegenden Accente und Tonbiegungen zu finden, welche, scheinbar den Modulationen der Sprache abgelauscht, uns in die Tiefen individuellen Empfindens hinabschauen lassen. Die inneren Vorstellungen und Anschauungen, welche die Poesie erzeugt, sog er gleichsam musikalisch aus, so deutlich läßt der Krystall seiner Töne deren ganzes Wesen durchscheinen. Der Stern, welcher den Weisen voranzieht und leuchtend über Bethlehem stehen bleibt, der Engel vom Himmel, der den Stein vom Grabe des Gekreuzigten abwälzt, der Beter, der mit andachtsvoller Bewegung vor Gott niedersinkt, das Klopfen des liebenden Mädchenherzens, die Thautropfen, welche aus den Locken des Geliebten niederfallen — hundertfältig stehen in Schützens Werken die Beispiele, welche derartige und andere Vorgänge, wo sie immer die Poesie darbietet, mit greifbarer musikalischer Plastik versinnlichen. Eine Begabung wie diese mußte naturgemäß zur dramatischen Scene hinziehen. Schütz hat sich mit ersichtlicher Vorliebe und feinem Takt Abschnitte solchen Charakters aus der Bibel ausgewählt. Einige von ihnen

wurden schon erwähnt als Beispiele der oratorienhaften Tendenz, Begebenheiten ins Lyrische zu verallgemeinern. Die dramatisirende Behandlung ist für die Darstellung dieser Begebenheiten aber nicht die allein mögliche, und wenn Schütz sie vorzog, zeigte er dadurch, daß sie seinem Wesen am meisten entsprach. Die Scene, wo der selbstgerechte Pharisäer und der zerknirschte Zöllner mitsammen im Tempel beten, gehört, so knapp gefaßt sie ist, zu den größten dramatischen Meisterwerken des Jahrhunderts, und kaum weniger ergreifend, nur durch die Mehrstimmigkeit etwas gebundener im Ausdruck, ist das Wechselgespräch zwischen dem auferstandenen Jesus und der ihn erkennenden Maria oder zwischen der Braut und dem Bräutigam aus dem Hohenliede[1]). Auch für den dramatischen Monolog sind die Beispiele vorhanden. Ein Prophet tritt unter seinem Volke auf, um es zu lehren: ihm werden die Anfangsworte des 78. Psalms in den Mund gelegt. Daß es Schütz nicht auf den Inhalt des Textes ankommt, sondern nur auf die Darstellung einer hoheitsvollen Persönlichkeit, ergibt sich daraus, daß der Bassist nichts weiter singt, als die Aufforderung, ihm zuzuhören. Ein Seitenstück ist die Klage Davids um Absalon. Tongänge, Declamation, Gruppirung des Tonmaterials sind hier von so sprechender Natur, daß es durchaus keiner äußeren Zuthaten mehr bedurfte, um die Scene des leidenschaftlich um sein Lieblingskind klagenden königlichen Greises zu vervollständigen[2]). Ganz und gar dramatisch erfaßt und hierin einen entschiedenen Gegensatz zu Bach bildend sind die Vorgänge in den Passionen, überdies hat es der Meister auch vermocht, seine Tonsprache je nach dem verschiedenen Charakter der drei Evangelisten abzustimmen. Daß sich diese Seite seines Talents auch in der Weihnachtshistorie mannigfach bewährt haben wird, können wir aus der Inhaltsangabe der concerthaften Intermedien wohl ahnen. Hier muß sogar manches zur musikalischen Darstellung gekommen sein,

---

[1]) Band XIV, Nr. 4; Nr. 5; V, Nr. 18.
[2]) Band V, Nr. 14 und 13.

was nicht unmittelbar die agirenden Personen betraf, sondern die Scene, welche diese in der Vorstellung des Componisten umgab. Leicht ließe sich aus Schützens Werken eine lange Reihe von Stücken zusammenstellen, in denen seine Phantasie bis zu dieser höchsten Lebhaftigkeit und Vollständigkeit des inneren Schauens vordrang. Das berühmte Concert von der Bekehrung des Saulus[1]) läßt uns nur die göttliche Stimme hören, aber wie in hundertfachem Echo von allen Seiten zurückgeworfen bringt sie auf den am Boden Liegenden ein, der, von der Majestät dieses Eindrucks bezwungen, verstummt. Das erste der Kleinen geistlichen Concerte von 1636 konnte nur der Vorstellung von einer in der Oede Verlassenen entquellen, die weithinaus nach einem Helfer ruft. Im Schlußsatze der Musikalischen Exequien klingt Engelsgesang vom Himmel zur Erde nieder. Der Mühlhäuser Festcomposition liegt gleichsam die Vorstellung einer zweigetheilten Bühne zu Grunde: hier das Innere der Kirche, dort der freie Platz vor derselben, auf dem sich das Volk drängt, während in der Kirche fromme Gesänge ertönen. So voll von Poesie war Schützens Künstlerherz, daß nach Composition eines Werkes zuweilen ein Ueberschuß davon zurückblieb, den er dann in tief empfundenen Beischriften ausließ. Die schönen Verse, welche er an den Schluß der Auferstehungshistorie und vor den Anfang der „Sieben Worte“ setzte, der Bibelspruch, welcher das Titelblatt der Auferstehung ziert, und anderes geben davon Zeugniß.

Schütz hat natürlich eine große Anzahl begabter und hochbegabter Schüler gehabt, Bernhard, Weckmann, Adam Krieger, Johann Jacob Löw, Caspar Kittel, sein Neffe Heinrich Albert, der ihm den zweiten Theil seiner „Arien“ widmete, gehörten zu ihnen. Aber wenn man sie auch alle namhaft machen wollte und könnte, nicht im entfernten würde man damit die Grenzen seines kunsterziehlichen Einflusses angedeutet haben. So wie

---

[1]) Band XI, Nr. 8.

von ihm hat niemals von einem anderen das ganze musikalische Deutschland gelernt. Ob Künstler von Beruf oder Liebhaber, alle sahen sie zu ihm auf als einer obersten Autorität, gingen ihn um seinen Rath und in Streitsachen um seine Entscheidung an, suchten seine Zustimmung und waren seiner Theilnahme froh. Eine stattliche Anzahl Aeußerungen, zu denen Schütz in diesem Sinne veranlaßt wurde, läßt sich sammeln, und vieles gleicher Art wird im Laufe der Zeiten noch ans Licht treten [1]). Ueberzeugender noch als aus solchen Aeußerlichkeiten offenbart sich sein unermeßlicher Einfluß aus den Kunstwerken des Jahrhunderts selbst. Bis in dessen zweite Hälfte hinein stehen sie in unmittelbar zu erkennender Abhängigkeit von ihm, sofern es sich nicht um Gattungen handelt, denen er sich ferner hielt, wie Orgel- und Claviermusik, oder in welchen wir, wie in der Oper, seine Thätigkeit nicht mehr abschätzen können. Vielleicht ist seine erstaunliche dramatische Befähigung in den theatralischen Werken nicht einmal voll hervorgetreten; die Dichtungen waren nicht darnach, ihr den nöthigen Vorschub zu leisten. Im musikalisch-dramatischen Ensemble zeigt er sich seiner Zeit so weit vorausgeschritten, daß ein halbes Jahrhundert triebkräftiger Entwicklung noch nicht genügte, ihn einzuholen. Sein Verhältniß zu Händel und Bach kann nur ideell begriffen werden, ein Zusammenhang in dem Sinne, daß diese einst aus seinen Werken zu lernen ver-

---

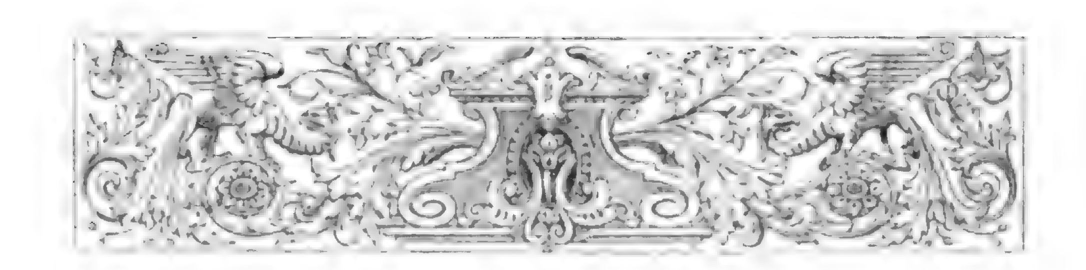
[1]) Beispielsweise seien hier noch genannt die Briefe Schützens von 1646 und 1648 an den Warschauer Capellmeister Marco Sacchi in dessen Iudicium Cribri musici (s. Gasparini, Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. Vol. I. Bologna, 1890. S. 254), und sein Gutachten über die Compositionen des Capellmeisters Samuel Capricornus in Stuttgart (s. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Band I. Stuttgart, Kohlhammer, 1890. S. 56). Dem Sohne des Zittauer Organisten Sternberger schrieb er in Dresden am 7. August 1655 in sein Stammbuch:

„Opitius super ps: 146
Gott der Herr soll mein gesang
Immer sein mein leben lang."

(Rathsbibliothek zu Zittau: dort im Jahre 1888 von Emil Vogel gefunden.)

sucht hätten, ist nicht nachweisbar. Gewisse Züge hat er mit jedem von beiden gemeinsam: mit Händel die Neigung zum Oratorienhaften, Plastischen, Dramatischen, die freie Empfänglichkeit für die Vorzüge der italienischen Musik, wie für alles, was die weite Welt darbot, mit Bach das Fromm-Beschauliche und die tiefe Gefühlsinnigkeit. Kaum einer unserer größten Tonkünstler hat in gleicher Harmonie, wie Schütz, zu vereinigen gewußt: helle Ausschau ins Leben, unbefangene Würdigung aller seiner Erscheinungen, und stilles Versinken in die mystischen Tiefen des eigenen Gemüths; keiner ist gewesen, der solche künstlerische Eigenschaften in gleichem Maße durch Güte und Hoheit der menschlichen Gesinnung verklärt hätte. Als Vermittler zwischen zwei Kunstperioden von fundamentaler Gegensätzlichkeit hat er dem Verständniß unserer Zeit gegenüber einen schweren Stand. Es fällt leichter, die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts zu begreifen, bei der im voraus angenommen wird, daß auf eine Menge von modernen Voraussetzungen schlechthin verzichtet werden muß, als die Kunst einer Zeit, in welcher die Anschauungen der Gegenwart und fernen Vergangenheit sich unentwirrbar durchkreuzen. Kein Zweifel, daß, um einer solchen Musik gegenüber als ästhetisch Genießender sich zu fühlen, eine Erziehung der künstlerischen Urtheilskraft von Nöthen ist, die sich nicht von heute auf morgen verwirklicht. Wir müssen uns zufrieden geben, wenn wir die Gestalt des großen Mannes inmitten der Jetztlebenden wieder haben aufrichten können. Ihn allseitig zu würdigen und innerlich ganz sich wieder anzueignen, wird eine Aufgabe des nächstfolgenden Jahrhunderts sein.

Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland.



Wie sich die Musik im Lichte der Dichtkunst betrachten und beurtheilen läßt, so kann man die Dichtkunst wiederum unter den Gesichtspunkt des Musikers bringen, und manches erscheint dann anziehend und bedeutend, was im anderen Falle kaum Beachtung finden würde. So verhält es sich auch mit dem Madrigal. Die Literarhistoriker konnten keine Veranlassung haben, sich eingehender mit einer Form zu beschäftigen, die in der Geschichte der reinen Poesie ein unscheinbares und unwesentliches Moment bildet. Für die musikalische Poesie aber ist sie von hoher Wichtigkeit, denn sie hat an der Gestaltung von Tonformen mitgeholfen, die ein weites Gebiet der Kunst des 18. Jahrhunderts beherrscht haben und zum Theil jetzt noch fortleben.

Das Madrigal ist italienischen Ursprungs und stellt, da der Name sicherlich mit mandra, die Herde, zusammenhängt, ursprünglich ein Hirtengedicht dar [1]). Es diente schon seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Unterlage zu mehrstimmiger Composition und bildete in dieser Benutzung bald eine selbständige musikalische Gattung, die als weltliche, ausdrucksvollere und persönlicher bewegte zu der strengeren, kirchlichen Motette in Gegensatz trat. Die Oper lehnte sich zunächst ganz an das Madrigal, und als sie selbständig ihre Kräfte entfaltete, hatte sich der Versbau desselben bereits so brauchbar

[1]) Abschließendes, wie mir scheint, sagt über diese Frage Giosuè Carducci, Studi letterari. Livorno, 1880. S. 388 f.

erwiesen, daß er auch jetzt die formelle Grundlage der italienischen Operntexte blieb. Es ist bekannt, wie die musikalischen Neuerungen der Italiener bald auch in Deutschland merkbar wurden. Ihr Einfluß äußerte sich aber, den Verhältnissen gemäß, zuerst vorwiegend in der Kirchen- und Kammermusik und würde auf letzterem Gebiete wohl noch mehr hervorgetreten sein, hätte den Deutschen nicht eben der entsprechend geformte poetische Stoff gefehlt. Nachbildungsversuche, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts z. B. Joh. Hermann Schein in seiner Musica boscareccia anstellte, einem Werkchen mehrstimmiger Lieder, deren Texte er nach Art der italienischen Villanellen selbst gedichtet hatte, blieben vereinzelt, im Allgemeinen begnügte man sich, die musikalischen Merkmale des italienischen Stils zu adoptiren und denselben an Bibelsprüchen und Strophen von Kirchenliedern zur Anwendung zu bringen. So entstanden die geistlich-madrigalischen Compositionen von Schein, Hammerschmidt, Briegel und Anderen. Indessen je mehr die italienische Kunst eindrang und namentlich auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Oper in Deutschland sich verbreitete, desto deutlicher kam den Componisten der große Vortheil zum Bewußtsein, den die Italiener an der madrigalischen Textgestaltung besaßen. Ihr lebhafter Wunsch, etwas Ähnliches auch in der deutschen Sprache sich dargeboten zu sehen, war es hauptsächlich, was endlich einen Leipziger Gelehrten veranlaßte, mit Gründlichkeit der Sache näher zu treten.

Es war der Theolog und Rechtsgelehrte Caspar Ziegler, geboren 1621 zu Leipzig, gestorben 1690 als Professor in Wittenberg. Er ließ im Jahre 1653 ein Büchlein erscheinen, in welchem das Wesen des Madrigals zuerst theoretisch eingehend erörtert und sodann durch einige selbstgefertigte Proben illustrirt wird[1]).

[1]) „Caspar Ziegler | von den | Madrigalen | Einer schönen und zur Musik be- | quemesten Art Verse | Wie sie nach der Italianer Ma- | nier in unserer Deutschen Sprache | auszuarbeiten, | nebenst etlichen Exempeln | Leipzig, | Verlegts Christian Kirchner, | Gedruckt bey Johann Wittigaun, | 1653. |“ 8. Eine zweite Auflage erschien 1685.

Diese Schrift ist als der Ausgangspunkt einer geordneten madrigalischen Dichtkunst in Deutschland anzusehen und wurde auch von Zieglers Zeitgenossen alsbald als solcher erkannt. Dadurch rechtfertigt sich wohl die wörtliche Mittheilung ihrer wichtigsten Stellen. Ziegler sagt:

... „Weil es [das Madrigal] demnach kurtz gefaßt und nachdencklich gemacht sein muß, so ist es nichts anders als ein Epigramma, darinnen man offtermals mehr nachzudencken giebt und mehr verstanden haben wil, als man in den Worten gesetzt und begriffen hat, ... nur daß ein Epigramma in allerley Reimarten bestehen kan, ein Madrigal aber der eußerlichen Forme halber gewisse Kennzeichen an sich hat und haben muß. In gemein ist dieses Poëma wie ein unausgearbeiteter Syllogismus, bißweilen simplex, bißweilen compositus, darinnen die Haupt conclusion allezeit aus den letzten zweyen Reimen auch wohl nur aus der letzten Zeile zu erscheinen pflegt. ...

„Was nun die Form solcher Madrigalen, nach der sie gemacht werden sollen, betrifft, so ist zu wissen, daß in keinem einzigen genere Carminis größere Freyheit zu finden sey, als eben in diesem, denn erstlich ist man an keine gewisse Anzahl Verse gebunden, wie etwan in den Sextinen, Sonneten und dergleichen, ... sondern da gehe Ich nach meinem belieben fort, und darff wohl mit einer ungeraden Zahl Verse den gantzen Madrigal beschließen, welches denn bei den Italianern gar gewöhnlich ist. Gleichwohl finde ich nicht, daß der kleinste Madrigal weniger als fünff und der längste mehr als funffzehen zum höchsten sechzehen Verse in sich begreiffe. Und die Wahrheit zu bekennen, so habe ich nicht mehr als einen einzigen von 16 Versen, welchen Gio. Battista Leoni gemacht, gesehen. Die gemeinesten sind von 7. 8. 9. 10. oder 11. Versen, nach dem sich der Verstand in wenig oder mehr commata schließen leßt.

„Zum andern, so dörffen die Verse nicht gleich lang, oder einer so lang als der andere sein, sondern da steht es abermals in des Poeten wilkühr, welchen er kurtz und welchen er lang

machen will. . . . Ich habe in acht genommen, daß die Italianer nur zweyerley als sieben und eilffsylbichte Verse unter einander schrencken. . . .

„Zum dritten, so dörffen die Verse auch nicht alle gereimt sein, sondern Ich kan wohl einen, zwey auch wohl drey darinnen ungereimt lassen, gleich als ob es vergessen worden. Die Ursach ist, weil ein Madrigal so gar keinen zwang leiden kan, daß er auch zu mehrmahlen einer schlechten Rede ähnlicher als einem Poemati sein will. . . .

„Ich muß aber zum Beschluß erinnern, das kein einziges genus carminis in der Deutschen Sprache sich besser zur Musick schicke, als ein Madrigal. Denn darinnen lest sich ein Concert am allerbesten ausführen, und weil die Worte so fein in ihrer natürlichen construction gesetzt werden können, so kömbt auch die Harmony umb soviel desto besser und anmuthiger. „ . . . wird ein Madrigal (was die bloßen Verse, nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht, und halt ich besagten Stylum recitativum, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal, oder vor etliche viel Madrigalen, doch solcher gestalt, daß ie zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe welches denn so wohl der Poet als der Componist sonderlich in acht nehmen, und eines mit dem andern zu versüßen, zu rechter zeit abwechseln muß.“

Die hierin enthaltene Definition des Madrigals ist eine erschöpfende, und späteren Madrigalisten blieb nur noch Unwesentliches oder Selbstverständliches hinzuzufügen: daß im Italienischen die Verse weibliche Endungen zu haben pflegten, woran man sich im Deutschen aber nicht zu binden brauche, daß die Cäsur am besten nach der vierten Silbe einträte, daß das Versmaß das jambische sein müsse u. dergl. Die Definition zeigt zugleich deutlich, warum eine solche Form sich vor allen anderen zur musikalischen Behandlung eignen mußte. Was nur irgend der

freien Entfaltung der Tonkunst hinderlich sein konnte, war in ihr zu vermeiden; übermäßige Länge des Ganzen sowohl, als auch der einzelnen Zeilen, einengende Ebenmäßigkeit der Zeilen-Gruppen, der Reim-Responsionen und der Zeilen-Ausdehnung, verwickelte und weit ausgesponnene Satzconstruktionen. Dabei wurden aber doch die eigentlichen musikalischen Elemente eines Gedichtes beibehalten: Rhythmus, Reim und Wohlklang überhaupt; in Bezug auf letzteren sagt der nächste Nachfolger Zieglers ausdrücklich, daß dieses und jenes Madrigal, es sei gemacht so gut es wolle, deshalb nicht gefiele, weil auch das Ohr ein Urtheil zu fällen habe, ob etwas klinge oder nicht klinge. Und endlich bewirkte das Epigrammatische der Form, das Auslaufen in einen gewichtvollen Gedanken die zur Composition eines Textes so sehr nothwendige Einheitlichkeit und Bestimmtheit des Affects.

Die Beispiele, die Ziegler seinem Tractate beifügte, lassen wir hier unberührt: in ihnen liegt die Stärke des Verfassers nicht, obgleich es auch ihnen an Bewunderern nicht mangelte, als erst einmal die madrigalische Dichtung nach den Zieglerschen Principien allgemeiner gepflegt wurde. Einstweilen ging es damit noch langsam. Wohl fanden sich einzelne Nachahmer, diese aber befolgten viel zu gewissenhaft die Zieglersche Regel, daß ein Madrigal keinen Zwang leide und oft der Prosa ähnlicher scheine als der Poesie. Sie nahmen die Sache zu leicht und ließen, wie später Jemand derb bemerkte, ihre Madrigale „wie die Sau von der Weide laufen." Wenige erkannten, daß es hier wirklich eine schwierigere Aufgabe zu lösen galt. Unter ihnen ragt an Ernst und Einsicht, sowie durch den Erfolg seiner Bestrebungen hervor Ernst Stockmann, der Sohn Paul Stockmanns, den die Hymnologie als Verfasser des Passionsgesanges „Jesu Leiden, Pein und Tod" kennt. Er war 1634 in Lützen geboren, studirte Theologie, wurde Pfarrer in Bayer-Naumburg, darauf Superintendent in Allstädt, Assessor des Consistoriums zu Eisenach und weimarischer Kirchenrath; er starb 1712.

Als er in den Jahren 1654 und 1655 in Leipzig studirte, lernte er Ziegler kennen, der gerade damals die Theologie verlassen und sich dem Studium der Rechtswissenschaft zugewendet hatte. Durch ihn gewann er für die madrigalische Kunst Interesse und ging auf dem gewiesenen Wege weiter fort. Im Jahre 1660 erschien seine „Madrigalische Schriftlust", die bis zum Jahre 1704 dreimal aufgelegt wurde[1]). Ein ausführlicher „Vorbericht von denen Madrigalen" umschreibt die Zieglerschen Grundsätze und erwähnt, daß Ziegler den Verfasser seinen unmittelbaren Nachfolger in der madrigalischen Dichtung genannt habe. Als solcher ist er auch literarhistorisch anzusehen, obgleich der „Vorbericht" andeutet, daß ein anderer, dessen Namen ich nicht anzugeben weiß, ihm diesen Ruhm habe bestreiten wollen. Dem Inhalt nach sind sowohl Stockmanns Madrigale, als auch diejenigen seiner Nachfolger, überwiegend geistlich: sie schließen sich meistens an kurze Bibelsprüche oder allgemeiner an irgend einen biblischen Vorgang an. Das wenige, was den Deutschen damals von Idealen übrig geblieben war, lag ausschließlich auf religiösem Gebiete; auch ihre Opernstoffe nahmen sie dorther, so lange bis das Fremdländische sie gänzlich überfluthete. Einen weltlichen Stoff auch nur in kleinster Form anmuthig zu gestalten, waren sie außer Stande. Stockmann machte mit seinen Madrigalen Glück, obwohl sie aller wirklichen Poesie vollständig baar sind; vielleicht wirkte hier das rein formale Interesse, denn von dieser Seite sind sie nicht eben anzufechten. Als Probe mag ein Gedicht dastehen, das über die Worte der Hirten in der Weihnacht „Lasset uns nun gehen gen Bethlehem" verfaßt ist:

[1]) Die zweite vermehrte Auflage erschien 1668. Die dritte führt folgenden vollständigen Titel: „E. Stockmanns, | Zum dritten mahle wieder aufgelegte | Madrigalische | Schrifft-Lust, | Mit dem Buche der Richter | und | Büchlein Ruth, | auch verbesserten Vorberichte, vermehret, | Bestehend in gesammt in hundert und sech- | zig meist geistlichen, auch politischen Madrigalen. | Denen Liebhabern der Poesi zu Nutz und | Lust, mit allerley Freuden-Trauer-Zeit- | Fest- und andern Oden, Elegien | und Sonnetten erweitert. | Leipzig, Verlegt durch die Lanckischen Erben, | druckts, Christian Vogelgesang, | Anno 1704. |" 8.

„Die Einfalt eilt dahin,
Verläßt ihr Vieh, und wandert in die Stadt,
Es trifft auch alles ein,
Sie sehn das Kindelein,
Das Joseph und Maria bei sich hat,
Sie freuen sich und fallen vor ihm nieder,
Und singen Jubel-Lieder.
Sie schreien laut und rufen in den Thoren:
Messias ist, Messias ist geboren."

Vier Jahre nach dem Erscheinen von Stockmanns „Madrigalischer Schriftlust" trat ein neuer Madrigalist auf: Johann Gottfried Olearius, Diaconus an der Marienkirche in Halle, später Superintendent und Consistorialrath in Arnstadt, geb. 1635, gest. 1711. Er veröffentlichte eine Sammlung geistlicher Lieder nebst 34 Madrigalen, welche größtentheils auf die hauptsächlichsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs Bezug nehmen[1]). In der Vorrede beruft er sich auf Zieglers Vorgang und auf das Beispiel Stockmanns, auch sind zwei lobende Madrigale des Letzteren dem Werkchen vorgedruckt. Eine unmittelbare Beeinflussung ist hierdurch zugestanden. Seinerseits wirkte wieder Olearius auf einen jüngeren Dichter ein, dem allein aus dieser ganzen Gruppe eine gewisse poetische Kraft zugesprochen werden kann. Salomo Franck aus Weimar, geb. 1659, lebte von 1691 bis 1697 in Arnstadt als Consistorial-Secretär und gab in demselben Jahre, als die zweite Auflage der Oleariusschen Madrigale erschien, daselbst seine „Madrigalische Seelenlust über das heilige Leiden unseres Erlösers" heraus, welche Olearius durch ein vorgedrucktes Lobgedicht, der Sitte der Zeit gemäß, in die Oeffentlichkeit einführte[2]). Franck

[1]) „Jesus! | Poetische Erstlinge | an | Geistlichen Deut- | schen Liedern und Ma- | drigalen, | Dem Verlangen guter Freunde zu will | fahren herfür gegeben | von | M. Johann. Gottfried Oleario, | Diac. zur L. Fr. in Hall. | Hall, druckt und verlegts Christoff Salfeldt, | M. DC. LXIV." 8. Eine zweite vermehrte Auflage erschien 1697 zu Arnstadt.

[2]) „Salomon Franckens | Madrigalische | Seelen-Lust über | Das heilige Leiden unsers | Erlösers. | Arnstadt, druckts Nicolaus Bachmann. | Im Jahr Christi, 1697." 8. Weiteres über Franck findet sich in meinem Werke

zeigt sich in diesem Werkchen, seiner zweiten poetischen Publication, noch nicht auf der Höhe, die er nach Maßgabe seines Talentes erreichen sollte: die Gedankenverbindung leidet an Unklarheit, der Ausdruck an Geschmacklosigkeit und Schwulst. Gleichwohl findet sich auch hier schon jene wohlthuende Wärme, die ihn über so viele seiner Zeit- und Kunstgenossen erhebt; er dichtete in der That aus innerem Drange, die andern Madrigalisten reimten nur. Zum Beispiel diene das Madrigal „Auf den vom Engel gestärkten Jesum“:

„Du unerschaffner Engel!
Ist, Jesu, dir ein Engel dort erschienen?
Muß das Geschöpf zur Kraft dem Schöpfer dienen,
Der mit dem Tode ringt,
Und mir das Leben bringt?
Ach send, o Jesu du,
Mir in der Angst auch deinen Engel zu;
Und wenn ich von der Erden
Nach deinem heilgen Schluß,
Mein Jesu, scheiden muß,
So laß den Tod mir selbst zum Engel werden.“

Franck trat später mit Seb. Bach in Berührung und spielt in dessen Lebensgeschichte keine unwichtige Rolle; in Weimar lieferte er ihm eine Anzahl Texte zu seinen Kirchenmusiken, und auch in Leipzig componirte Bach noch Franckische Cantaten. Dadurch greift er schon in eine Zeit hinüber, die außerhalb des Kreises unserer Betrachtung liegt. Andererseits aber stand er auch zu Stockmann in einem persönlichen Verhältniß, denn als dieser im Jahre 1710 „Evangelische Reim-Dispositiones“ herausgab und dem Herzog Wilhelm Ernst von Sachsen Weimar widmete, dichtete ihm Franck dazu ein beglückwünschendes Madrigal. In dieser Zeit war indessen die Pflege des Madrigals schon in weitere Kreise gedrungen; namentlich ist noch Joh. Jacobi

über Joh. Seb. Bach. I, 521 ff. Eines der dort gegebenen Daten hatte ich hier zu berichtigen nach der lateinischen Lebensbeschreibung Francks in Joannis Christophori Coleri Anthologia. Tom. I. Fasc. VI. Lipsiae MDCCXXVIII. S. 430 bis 433.

aus Zwickau zu erwähnen, der 1678 seinen „ersten Versuch deutscher Madrigalen“ herausgab, und später sogar madrigalische geistliche Dramen schrieb. Christian Weise beschäftigt sich theoretisch und praktisch mit dem Madrigal in einem Buche, das er 1675 veröffentlichte [1]). Nach dem Tode Zieglers und am Anfange des 18. Jahrhunderts mehrten sich die Arbeiter auf diesem Gebiete in demselben Maße, in welchem das Madrigal seine Bedeutung als selbständiges Gedicht verlor. Diese Entwerthung aber wurde durch die Cantaten- und Operndichtungen bewirkt, deren Verfasser die Errungenschaften der Madrigalisten sich zu Nutze machten und ihren Texten durchaus die madrigalischen Formen zu Grunde legten, nunmehr auch hierin ganz dem Vorbilde der Italiener nachstrebend. In die Cantate, welche als deutsches Gedicht immer zunächst die Kirchencantate bedeutet, führte Erdmann Neumeister diese Neuerung ein; er wurde dadurch für die Form der Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich auch für die Seb. Bachs bahnbrechend, was ich an einem anderen Orte ausführlich besprochen habe [2]). Zunächst war es freilich nur der Text der Recitative, welcher in madrigalischer Form gebaut wurde. Aber ihr leichtflüssiges Wesen übte allmählich auf alle Bestandtheile der Cantatendichtung, soweit sie nicht Schriftwort und Kirchenlied waren, seinen umbildenden Einfluß aus. Neumeister war auf die neue Cantatenform nicht unmittelbar durch das deutsche Madrigal geführt: in erster Linie waren es die italienischen Operndichtungen, denen er es gleichthun wollte. Daß er aber dies in einer Weise vermochte, die seine Arbeiten von Anfang an als vollendete Muster ihrer Gattung erscheinen ließ, das verdankte er doch allein den Bemühungen Zieglers und seiner Nachfolger, denen er in Bewunderung zugethan und theilweise persönlich verbunden war. Aus dem, was er in seiner Disser-

[1]) S. das Genauere S. 102 ff.
[2]) „J. S. Bach“, I, 465 ff.

tatio compendiaria de poetis Germanicis über Ziegler und Stockmann sagt, geht zur Genüge hervor, wie eifrig er ihre Werke studirte. Stockmann selbst gesteht am Schlusse des Vorberichts zur dritten Auflage seiner „Madrigalischen Schriftlust" die formelle Verwandtschaft der Madrigale mit den Cantaten zu, und lobt Neumeister als ihren „meisterlichen" Verfertiger. Ja, in seinen „Evangelischen Reim-Dispositiones" hat sogar der ältere Dichter den jüngeren nachgeahmt, da sie fast immer aus drei sich reimenden Zeilen bestehen und somit ganz die nämliche Form haben, wie die Tutti-Texte des zweiten Jahrganges von Neumeisters „Fünffachen Kirchenandachten". Hier liegt also der continuirliche Zusammenhang klar zu Tage. Nicht so evident läßt er sich machen zwischen Madrigal und Operndichtung. Wenn man aber bedenkt, daß in der Operndichtung die madrigalischen Formen erst dann zu allmählicher Herrschaft sich durchringen, nachdem das selbständige deutsche Madrigal in Flor gekommen war, so wird man sich schwerlich überreden, daß dieses nur durch die directe Nachahmung italienischer Operntexte bewirkt worden sei, wird vielmehr überzeugt sein, daß so fein gebildete Librettisten, wie Postel und Bressand, in nicht minderer Weise als Neumeister, die Früchte der deutschen Madrigalisten zu verwerthen verstanden haben.

Es ist noch übrig zu fragen, wie sich die gleichzeitigen Musiker dem deutschen Madrigale gegenüber verhielten. Die Blüthe der unbegleiteten mehrstimmigen Madrigalcomposition war, als Ziegler mit seinem Tractate hervortrat, schon vorüber. Doch erfuhr die Gattung immer noch einige Pflege, ging in den concertirenden Stil über und hat sogar aus dem Jahre 1705 in Antonio Lotti's Duetti, Terzetti e Madrigali a più voci noch ein Meisterwerk ersten Ranges aufzuweisen. So war es natürlich, wenn manche deutsche Componisten die poetischen Versuche ihrer Landsleute mit Freuden begrüßten, um so mehr als diese meist geistliche Stoffe wählten und somit die gefügigen madrigalischen Wortreihen auch zur Kirchenmusik sehr wohl ver-

wandt werden konnten. Im Grunde waren es ja die Componisten selbst gewesen, die den Anstoß zu jenen Versuchen gegeben hatten. Ziegler sagt, er habe „zu unterschiedenen mahlen verständige Componisten, auch den in der Welt gnungsam bekanten, und bey Chur-fürstlicher Durchlaucht zu Sachsen wohlgehörten und geliebten Capellmeister Herrn Henrich Schützen u. s. w. selbst darüber klagen gehört, daß sie mit den Deutschen Poeten nicht allemahl wohl zurechte kommen könten, weil sich alle Verse in die composition nicht schickten." Da er mit Schütz verwandt war, so ist es wohl nicht zu viel vermuthet, daß dieser ihm die mehr oder weniger directe Veranlassung gab. Ueberdies ist der Zieglerschen Schrift ein Stück aus einem Briefe von H. Schütz an den Verfasser vorgedruckt, das wir seines vielseitigen Interesses wegen hier folgen lassen:

„Hochgeehrter, freundlicher vielgeliebter Herr Schwager, nach dem specimine seiner Deutschen Madrigalien, welche er auszulassen gesonnen ist, verlanget mich gar sehr, und wird der Herr Schwager desselbigen gewißlich, als der die erste Probe solches generis Poëseos unter denen Deutschen Poeten hiermit ableget, eine besondere große Ehre haben, und möchte der Herr Schwager in seiner Vorrede mit gutem bestande auch wohl anführen, daß ob wol die Deutschen Componisten sich bishero vielfältig bemühet hätten der heutigen neuen Poesie schöne Erfindungen mit guter Manier in die Musik zu versetzen, sie sich doch allezeit darneben beklagt hätten, daß dasjenige genus Poëseos, welches sich zu Aufsetzung einer künstlichen Composition am allerbesten schickete, nemlich der Madrigalien bißhero von ihnen nicht angegriffen, sondern zurück geblieben were. Vnd habe ich zwar ein Wercklein von allerhand Poesie bißhero zusammen geraspelt, was michs aber für Mühe gekostet, ehe Ich denselben nur in etwas eine gestalt einer Italianischen Musik geben können, weiß Ich am besten. Vnd demnach u. s. w. Dreßden am 11. Augusti 1653.

Henrich Schütz."

Der letzte Satz des Briefes bezieht sich, zum Theil wenigstens, auf die Opitzischen weltlichen Gedichte, die Schütz in Musik gesetzt hat (s. S. 40). Daß Schütz auch dieses oder jenes der Zieglerschen Madrigale componirt habe, darüber ist keine Nachricht vorhanden. Wohl aber scheint es mit gewissen Madrigalen Stockmanns geschehen zu sein, der nicht unterläßt, in seinem „Vorbericht" zu bemerken, daß der alte Tonmeister einige Male mit ihm correspondirt und auf Verlangen einige Madrigale zur Kirchen- und Tafel-Musik erhalten habe. Dankbar widmete er seiner Person selbst ein solches Gedicht [1]):

„Auf Herrn Heinrich Schützen, Churfürstlich Sächsischen Capell-Meister.

So lange noch mein edler Schütze singt
Und unter seinem Silber
Die Kunst in Noten bringt,
So wird Musik und Composition
Gewißlich rein verbleiben.
Die heut zu Tage schreiben,
Die pfeifen bloß nach weltlicher Manier,
Sie füllen nur die Ohren,
Was herzen soll, das gehet fast verloren,
Und solchen schnöden Ton
Den hasset sein gelehrtes Kunst-Clavier.
Nun wohl. Der edle Schwan
Erhöhe noch Musik und Poesie
Im höhern Chor zur Himmelsharmonie."

Daß das Beispiel des hochangesehenen Schütz Nachfolge fand, darf wohl nicht bezweifelt werden. Der herzoglich sächsische Kapellmeister zu Gotha, Georg Ludwig Agricola, ließ 1675 selbstgedichtete Madrigale drucken, die er dann vermuthlich auch componirt hat. Aber eine selbständige musikalische Form konnte doch auf diese Dichtungen nicht gegründet werden. Die Möglichkeit wäre allein auf dem Gebiete protestantischer Kirchenmusik gegeben gewesen, denn die Dichtungen weltlichen Inhaltes

---

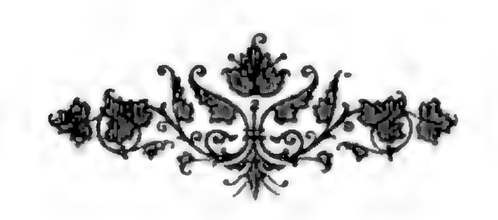
[1]) M. Ernst Stockmanns Lob des Stadtlebens. Nebst einem Anhang etlicher Madrigalien. Jena, 1683. 8. S. 64 f.

kommen nicht in Betracht, und die katholische Kirche hatte ihre lateinischen Messen und Motetten. Dort aber hatte man sich zu sehr schon an das Bibelwort und Kirchenlied gewöhnt; außerdem begannen die kirchlichen Compositionen eine Ausdehnung und innere Mannigfaltigkeit zu gewinnen, welche durch die Kosten eines einfachen Madrigaltextes nicht mehr bestritten werden konnten, sie erforderten auch immer ausgreifender die Hinzuziehung concertirender Instrumente, was dem Stile des musikalischen Madrigals doch im Grunde widerstrebte. Wenn die deutschen Tonsetzer an dem lutherischen Schriftworte und an den aus dem Schoße ihrer Kirche hervorgegangenen Liedformen fest hielten, obgleich diese Wortreihen sich dem Wesen einer reicher erblühenden Tonkunst nicht immer recht fügen wollten, so kann man das nur löblich und erfreulich finden; so lange sie es thaten, besaß ihre Musik, wenngleich mit mancherlei Mängeln behaftet, doch immer einen gesunden nationalen Kern. Die deutschen Madrigaldichter betonten freilich stark die musikalische Verwendbarkeit ihrer Erzeugnisse, verzichteten jedoch darauf, je in ein so enges Verhältniß zur Tonkunst zu kommen, wie ihre italienischen Vorbilder[1]). Dafür hofften sie, man werde ihnen seine selbständige poetische Bedeutung zuerkennen, eine Hoffnung, welche die Nachwelt nicht erfüllen konnte. Ihre Wichtigkeit haben die deutschen Madrigale als nothwendige Vorstufe zu den madrigalischen Cantaten- und Opern-Dichtungen, und wiederum für erstere in weit höherem Grade als für letztere. Denn die deutsche Oper in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche Bach nie berührte, diente für Händel nur als frühester Ausgangspunkt und hat es an sich zu einer Vollendung nicht gebracht, während die Kirchencantate diejenige Form werden sollte, in der sich die Schöpferkraft Bachs am siegreichsten offenbarte. Allerdings wurden durch das eindringende madrigalische Wesen Bibelwort und Kirchenlied in der Cantate sehr beschränkt, aber doch nicht in dem Grade, daß der

---

[1]) Stockmann, Madrigalische Schriftlust. 3. Aufl. S. 18.

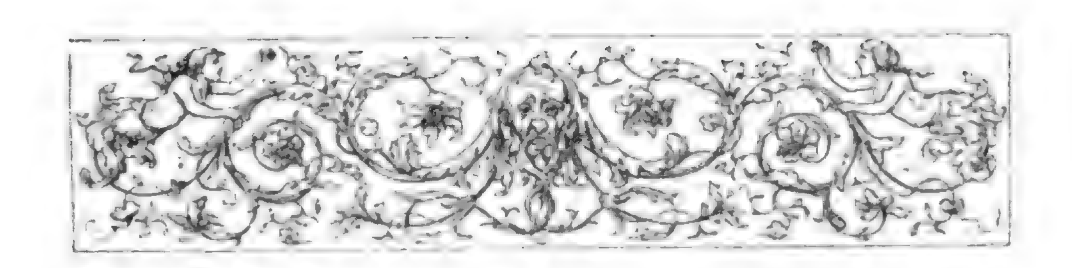
rechte Mann dem kirchlichen Elemente nicht seine dominirende Bedeutung hätte wahren können. Dafür gewann man das Recitativ und die dreitheilige Arie und somit die Möglichkeit, den gesammten Reichthum damaliger Tonkunst auch für die Kirchenmusik zu verwenden, eine Aufgabe, der freilich nur Seb. Bach gewachsen war. Händels Ideale lagen anderswo; er hat dies Gebiet nur durch seine beiden Passionen berührt.



Die

musikalische Societät und das Convivium musicale zu Mühlhausen

im XVII. Jahrhundert.



Wie im 16. und 17. Jahrhundert sich der deutsche Bürgerstand bei einer allgemeineren Pflege der Musik bethätigte, ist eine wichtige Frage, zu deren Beantwortung gleichwohl bisher noch wenig geschehen ist. Einen schätzbaren Beitrag hat Dr. Otto Taubert in seiner Abhandlung: „Die Pflege der Musik in Torgau ꝛc." (Torgau 1868) geliefert. Ein Seitenstück mögen die folgenden Mittheilungen bilden, denen ein im Rathsarchiv zu Mühlhausen befindliches Aktenmaterial zu Grunde liegt. Sie bewegen sich freilich nur innerhalb der Grenzen des 17. Jahrhunderts; allein gerade während dieses Zeitraumes standen auch die musikalischen Bestrebungen Mühlhausens in ihrer höchsten Blüthe, so daß zu der künstlerischen Thätigkeit eines Rudolf und Georg Ahle und anderer hiermit ein Stückchen kulturhistorischen Hintergrundes gegeben wird.

Die musikalische Societät, auch musikalisches Kränzchen genannt, bestand schon im Jahre 1617 und ist vielleicht eben damals gegründet, wenigstens stammten aus diesem Jahre die ersten Statuten derselben. Ihre Hauptbestandtheile bildeten die „Schulcollegen" und die „Adjuvanten". Unter jenen sind streng genommen nur die Lehrer der Mühlhäuser Schule zu verstehen, doch ist es nicht unmöglich, daß hier der Begriff etwas weiter zu fassen ist. Adjuvanten waren eigentlich diejenigen, welche den zum Singen verpflichteten Chor freiwillig und aus Liebhaberei

unterstützten. Die musikalische Societät hatte sich also aus und an dem Chorkörper von Lehrern und Schülern gebildet, dem die Ausführung der choralen und figuralen Musik in der Kirche oblag, und der auch neben der Societät fortbestand, so daß diese als freie Vereinigung zu Kunstzwecken erscheint. Die Anzahl der Adjuvanten war bedeutend. Den Protest gegen eine später zu erwähnende Revision ihrer Statuten im Jahre 1667 unterzeichneten 23, und aus einem Aktenstücke vom 29. December desselben Jahres erfahren wir, daß sich für die widersetzlichen alten Adjuvanten 32 neue gemeldet hatten. Obwohl zur Vorführung mehrstimmiger Gesänge Knabenstimmen unentbehrlich waren, so ist doch von Schülern bei den Angelegenheiten der musikalischen Societät nirgends die Rede; sie gaben ihre Stimmen her und standen sonst zu der Societät in keinem Verhältnisse; das erscheint selbstverständlich, soll aber auch noch besonders belegt werden.

Außerdem finden wir noch die „exteri“ erwähnt, unter denen man sich schwerlich etwas Anderes denken kann, als die musikalischen Kräfte, besonders die Lehrer, der umliegenden Dorfschaften. Daß daselbst eifrig, hier und da sogar in außergewöhnlich reger Weise die Musik gepflegt wurde, dafür liegt wenigstens aus dem Anfange des folgenden Jahrhunderts eine Reihe von Beweisen vor. Demnach scheint die musikalische Societät den Mittelpunkt der musicirenden und musikliebenden Personen aus dem ganzen Mühlhäuser Kreise gebildet zu haben, und dies stimmt auch zu der Bedeutung, die das Institut besessen haben muß.

In einer Eingabe an den Rath vom 14. November 1623 sagt die Societät von sich, daß sie „gemeiner stadt nicht geringes lob zuwege gebracht hatt“. Die Gelegenheiten, bei welchen sie sich hören ließ, waren aber folgende. Zunächst musicirte sie in den Kirchen beim Gottesdienst figuraliter; der eigentliche „Singechor“ der Schüler wird demnach hier auf die Responsorien beschränkt gewesen sein, im Uebrigen fand er ein weites Feld seiner

Thätigkeit im Currende-Singen, das in Mühlhausen bis in die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts bestanden hat. Sodann producirte sich die Gesellschaft bei Hochzeiten, und hieraus erwuchs ihrem Fiscus die Haupteinnahme; vielleicht auch bei Beerdigungen, worüber ich jedoch nichts erwähnt finde. In einem Aktenstücke vom Jahre 1667 werden die reditus fisci folgendermaßen angegeben:

1) Ein Faß Bier aus der Cämmerey.
2) Auß der Herren KirchVäter D. Blasij Einnahme 5 fl.
3) Auß der Herren KirchVäter B. Mariae Virginis Einnahme 4½ fl.
4) Die Brautmeßen Gelder, so sich praeter propter auf 30 fl. belauffen.

Die Einkünfte aus der „Herren KirchVäter Einnahme" werden Remunerationen aus dem Gotteskasten für das Musiciren sein. Die Kirchen-Rechnungen zu Divi Blasii führen aus demselben Jahre, und ebenso vorher schon und später noch, den ständigen Posten von 5 Schock 5 gr. an; gr. sind hier gute Groschen, ein Schock enthielt 20 ggr., ein Meissenscher Gülden — und diese sind gemeint — 21 ggr. Zugleich erklärt uns ein verrätherischer Zusatz daselbst, wozu die Herren Societäts-Mitglieder ihre Einkünfte vorzugsweise verwendeten: zum Convivio musicali.

Man würde sehr irren, wenn man dies Convivium für eine gelegentliche Zusammenkunft halten wollte, wo in ungezwungener Weise den geselligen Freuden nachgegangen wurde. Vielmehr war es eine alljährlich mit steifer Gravität in Scene gesetzte Gasterei, und es scheint, als ob sie für den Zusammenhalt der Gesellschaft mindestens ebenso wichtig gewesen wäre, wie die Musik selbst. Denn als einmal der Fortbestand des Convivium in Frage gestellt war, drohte die ganze Societät aus den Fugen zu gehen, und hatte aus diesem Grunde, wie es scheint, eine mehr als zwanzigjährige Krisis durchzumachen.

Genanntes Convivium stellte sich in der That auch in ziemlich großen Verhältnissen dar. Es dauerte jedesmal zwei Tage, und nicht nur alle Mitglieder aus Stadt und Land werden sich dazu vollzählig versammelt haben, auch zahlreiche Einladungen ergingen an die Würdenträger der Stadt und andre angesehene Persönlichkeiten. Gewöhnlich wurde es am Beginn des Jahres beim Rathswechsel gefeiert, oder auch, um Licht und Holz zu sparen, nach dem zur Johanniszeit stattfindenden Brunnenfeste in Popperode; in den Jahren 1623 und 1624 wurde es aus unbekannten Gründen im November gehalten. Jedesmal besorgte eines der Gesellschaftsglieder die Ausrichtung und hieß daher hospes, oder hospes activus im Gegensatze zu den geladenen Gästen. Die Kosten, etwa 10 Gülden, wurden ursprünglich aus dem Fiscus bestritten; war man schlecht bei Kasse, so erwies der Rath sich hülfreich. Daß es hier nun ziemlich hoch hergehen konnte, wird man aus dem unten mitgetheilten Aktenstücke ersehen. Davon ist freilich nirgends die Rede, daß zur Veredlung der materiellen Genüsse die Gesellschaft an diesen Festtagen auch musikalisch thätig gewesen sei. Doch mag es immerhin geschehen sein. War auch die Compositionsthätigkeit der beiden Ahle, an die man hier zunächst denkt, der geistlichen Arie vorzugsweise zugewendet, so besitzen wir doch auch Gelegenheitscompositionen von ihnen, oder wissen von solchen. Daß überhaupt beim convivium musicale musicirt wurde, wenn auch nicht von der Gesellschaft, steht sogar urkundlich fest: die Musikanten mußten aufspielen und wurden mit Wein traktirt für 1 Schock 12 ggr., die Schüler traten auf und sangen. So berichten die Kirchen-Rechnungen vom Jahre 1667 und 1669. Die Schüler nehmen also nicht am Convivium Theil, wie in Torgau.

Später war es aufgekommen, daß zur Bestreitung der Kosten für das Convivium aus dem Fiscus sechs Thaler gegeben wurden, wie auch die Zuschüsse des Raths und Extra-Zahlungen aus dem Gotteskasten regelmäßig geworden zu sein scheinen. In den Kirchenrechnungen wiederholt sich zeitweilig mit ziemlicher

Stetigkeit die Notiz: „Zum Convivio Musicali wegen Zulag der Herren Seniorum 1 Schock 12 ggr.", d. h.: genannte Summe wird gezahlt, da auch der Rath zugelegt hat. Allein selbst so wurden die Kosten nicht gedeckt, und den Rest mußten nun die Adjuvanten der Reihe nach tragen. Diese aber wurden einer solchen Belastung zuletzt überdrüssig, mochten auch ihre Rechte mehrfach geschmälert sehen und der Ehrlichkeit in Verwaltung des Fiscus nicht trauen, kurz sie verlangten eine Revision der Statuten, und zwar: 1) daß auch die „Schulcollegen" die restirenden Kosten des Convivium tragen sollten, 2) daß zwei fiscales ernannt würden, ein Schulcollege und ein Adjuvant, die jährlich über die Kassenverhältnisse Rechenschaft ablegten. Hieraus entspann sich nun gegen Ende des Jahres 1667 ein Streit, der von beiden Seiten mit Bitterkeit geführt und dem Rathe mit Feierlichkeit vorgetragen wurde; zu Weihnachten desselben Jahres betheiligte sich ein Theil der Adjuvanten nicht an den Festtagsaufführungen. Erst im Jahre 1689 kam die Sache zum Austrage; es liegt über sie folgende Eingabe an den Rath vor:

(S. praemittendis.)

Nachdem die Itzigen Membra der Musicalischen Societät reifflich erwogen, wie das gewöhnliche Jährliche convivium leichtlich hinfallen könte, weil zeithero ettliche der Herren Adjuvanten, so Gott zu Ehren und auß liebe der edlen Music auff denen Choris Symphoniacis erschienen, Sich, wegen der vermeinten vielen impensen so sie bey künftiger außrichtunge auffwenden müßen dem Convivio entzogen: Alß haben Selbige solchem Vorwandt abzuhelffen solche moderation einhellig getroffen.

Erstlich soll an Speisen aller überfluß abgeschaffet sein, und nicht mehr als Jeden Tag 5 Gerichte, nebenß Käße und Kuchen, Zöpfchen oder Bretzeln auffgetragen werden.

Zweytens sollen die auß dem Fisco Zeithero gereichten sumtus, nemblich 8 Rthl. [diese Steigerung war offenbar nach

Ausbruch des Streites eingetreten; früher 6 Thlr.] vermehret, und dem zukünfftigen Hospiti zwölff Reichtsthl. gegeben werden.

Drittens sollen hier zu invitiret werden

1 als Hospites Domini	IV. Consules
	2. Censores [die Semner]
	4. Kirchen Väter
	4. Hospital Inspectores
2 als Membra Domini	6. Ministeriales [die Geistlichkeit]
	Herr Bernhard Knorre
	9 Collegae
	Adjuvantium Coetus
	2 Organoedi
	6 Musici

Vierdens weil die Herren Ministeriales, welche zuvor nur Hospites gewesen, ihnen gefallen laßen das convivium auch als membra mitzuhalten [es scheint die Voraussetzung zu Grunde zu liegen, daß wenn 12 Thlr. nicht reichten, alle Mitglieder ohne Ausnahme zur Tragung der übrigen Kosten verpflichtet waren], so soll auch auß Ihnen gleich wie auch auß den andern beyden Orden [Schulcollegen und Adjuvanten], ein Fiscalis constituiret werden, und so wohl zur rechnunge, als zur wahl eines neuen Hospitis gezogen werden.

Fünfftens solte der Hospes activus wider die leges sumtuarias handeln, so soll Er Fünff Thaler Straff-fällig sein, damit allem excess möge gewehret werden.

Sechstens, weil die Herren Cantores gesucht, daß bey vornehmen Brautmeßen die Herren Adjuvanten auff geschehene invitation erscheinen möchten, so wollen sich selbige deßen nicht entschlagen.

Zum Siebenden wird anbey mit gebührender reverentz gesuchet, es wollen Unsere hochgebietende Herren Superiores Ihnen geneigt gefallen laßen, anordnunge zuthun, daß ins Künftige dem Hospiti ettwas Holtz wie Vor geschehen zu beßer außrichtunge möge verehret und geführet werden.

Zum achten weile Unsere Hochzuehrende Herren Obern zu ruhiger und beßerer Sabbats-feyer einmüthiglich beschloßen, daß ins Künftige Keine Sontags-hochzeiten mehr sollen verstattet, sondern solche in der Woche gehalten werden, so wird geziemender maßen gebeten günstige verordnunge zuthun, daß solche Hochzeiten choraliter mögen besungen werden, und davon dem Fisco zu leichterer ertragunge der wachsenden Unkosten ein gewißes inseriret werden.

Wie solches gerichtet zu conservirunge der Musicalischen Geselschaft, also wird an geneigter deferierunge nicht gezweiffelt.

Damit nun obgesetzter vergleich unzerbrüchlich möge gehalten werden, so gehet der gantzen Musicalischen societät unterthänige Bitte an Einen Hoch und wol Edlen auch hochweisen Innern Rath, es wolle Selbiger hochgeneigt geruhen, obgesetzte convival-ordnunge durch Seine hochtragende Autorität zu ratificieren und confirmiren.

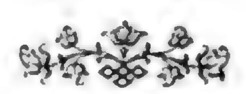
Dero Wohl und Edlen Herrlichkeit

Gebett und Dienst-schuldigste

Müllhausen den 6. Martij
Anno 1688.

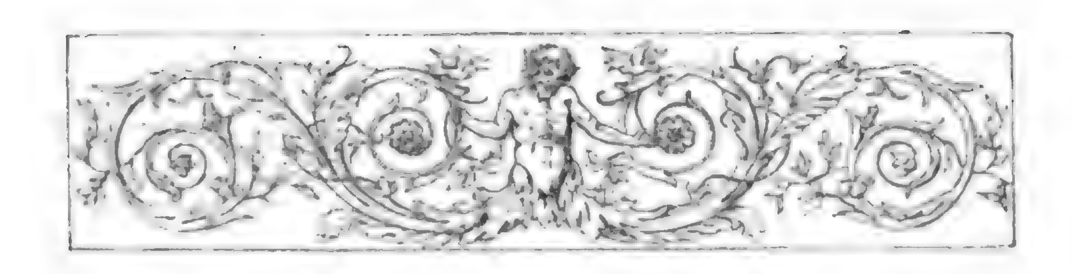
[Folgen 28 Unterschriften.]

Punkt 7 und 8 fehlen in dem vom Rath bestätigten Exemplare, wo außerdem einzelne kleine Aenderungen eingetragen sind, die aber keine erhebliche Bedeutung für das Ganze haben. Uebrigens bemerkt man, daß die Mitgliederzahl kleiner geworden war. Hiermit sind die Nachrichten über die Schicksale des merkwürdigen Instituts zu Ende.



Digitized by Google

Bachiana.



1. Bach und Christian Friedrich Hunold.

Im Herbst des Jahres 1717 folgte Bach einer Berufung als Capellmeister an den Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen und ist in dieser Stellung geblieben bis zum Frühjahr 1723. Seine Thätigkeit als Componist richtete er zumeist nach den Anforderungen ein, die sein Amt an ihn stellte. Kirchenmusik wurde an dem Hofe reformirter Confession nicht gepflegt, Kammermusik dagegen um so eifriger, als der Fürst selbst die Tonkunst in ungewöhnlichem Maße liebte, eine bemerkenswerthe musikalische Bildung besaß und sich auch mit der musikalischen Ausübung eifrig befaßte. Was nun an Kammermusikwerken Bachs aus der Cöthener Periode vorliegt, ist größtentheils instrumentaler Gattung. Von Vocalmusik kannte man lange nur eine beglückwünschende an den Fürsten gerichtete Cantate („Durchlauchtger Leopold, es singet Anhalts Welt"). Eine andere Kammercantate ist dann ans Licht gezogen worden, von der jedoch der Anfang verloren gegangen ist. Es war anzunehmen, daß der verlorene Theil nicht mehr als einen enggeschriebenen Foliobogen betragen hat, daß die Cantate bestimmt war, zum Jahreswechsel im Schlosse aufgeführt zu werden. Aus der Dichtung ließ sich schließen, daß sie an das gesammte anhalt-cöthenische Fürstenhaus gerichtet gewesen ist, sowie daß

sie nur zwischen den Jahren 1717 und 1721 componirt sein kann[1]). Es sind jetzt die Mittel vorhanden, die Richtigkeit der Vermuthungen zu beweisen und das Jahr der Entstehung der Composition genau festzustellen.

Christian Friedrich Hunold, in der Schriftstellerwelt unter dem Namen Menantes bekannt, hatte von 1700 bis 1706 in Hamburg gelebt, sich den Ruf eines gewandten, wenn auch schlüpfrigen Litteraten erworben und als Verfasser theatralischer Dichtungen an dem Hamburger Opernwesen thätig theilgenommen. Wegen eines zügellosen Romans mußte er Hamburg verlassen, begab sich in seine Heimath Thüringen zurück und lebte von 1708 an in Halle, wo er Vorlesungen über Poesie, später auch über Rechtswissenschaft hielt, dabei aber seine litterarischen Beschäftigungen fortsetzte. Als gewandter Versemacher versorgte er Halle und Umgegend, im Besonderen auch die mitteldeutschen Fürstenhöfe mit Gelegenheitsgedichten. Unter diesen hat er keinen so reichlich bedacht, wie den cöthenischen. Es sind nicht weniger als sieben Gedichte vorhanden, welche auf ihn Bezug nehmen[2]). Besondere, jetzt nicht mehr sicher zu bestimmende Verhältnisse müssen ihn bewogen haben, seine leichte Feder so häufig zur Ehre dieses Hofes in Bewegung zu setzen. Das früheste ist eine Cantate aus dem Jahre 1713, als Bach noch in Weimar weilte, und dem 10. December, dem Geburtstage des damals noch nicht regierenden Prinzen Leopold gewidmet[3]). Die übrigen sechs fallen in die Jahre 1718 bis 1720. Eines

[1]) „J. S. Bach“ II, S. 450 f. und 822 ff. Die Cantate ist alsdann in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft, Band XXIX, S. 209 ff., veröffentlicht.

[2]) Sie finden sich gedruckt in „Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte unterschiedener Berühmten und geschickten Männer zusammen getragen und nebst seinen eigenen an das Licht gestellet von Menantes“. Halle 1718, 1719, 1720. Drei Bände.

[3]) Daß der 10. December Leopolds Geburtstag war und nicht der 2. November, wie Krause in der Fortsetzung der Bertramischen Geschichte des Hauses und Fürstenthums Anhalt (Halle 1782) angibt, erhellt aus dem bei Menantes mehrfach wiederkehrenden Datum, und ist nachträglich auch archivalisch festgestellt worden.

darunter trägt die Ueberschrift: „Glückwunsch zum neuen Jahre 1719 an das Durchlauchtigste Haus von Anhalt-Cöthen. Im Namen anderer“ [1]).

Dies ist die Dichtung zu der oben erwähnten Bachschen Kammercantate, die demnach zum Neujahrs-Tage 1719 componirt und aufgeführt worden ist. Wer die „anderen“ sind, für die Hunold das Gedicht gemacht hat, läßt sich aus einem Gratulationscarmen seiner Feder schließen, mit dem am 10. December 1719 dem Fürsten Leopold „wolten ihre Devotion bezeigen der Capell-Meister und sämtlichen Cammer-Musici“ [2]). Sicherlich waren auch bei der Neujahrs-Cantate Bach und seine Musiker die Besteller gewesen.

Sie stellt sich als eine dramatische „Serenata“ dar. Redende Personen sind „Die Zeit“ und „Göttliche Vorsehung“. Bach läßt erstere Tenor, letztere Alt singen. Zeit beginnt im Recitativ: „Die Zeit, die Tag und Jahre macht, Hat Anhalt manche Seegens-Stunden, Und itzo gleich ein neues Heil gebracht. (Göttliche Vorsehung:) O edle Zeit! mit GOttes Huld verbunden. (Zeit. „Aria“:) Auf Sterbliche, lasset ein Jauchzen erthönen: Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht. Mit Gnaden, bekrönet der Himmel die Zeiten; Auf Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten, Bezahlet dem Höchsten mit Dancken die Pflicht. Auf Sterbliche, lasset ein Jauchzen erthönen: Euch strahlet von neuem ein göttliches Licht.“ Im Recitativ fährt sodann die Zeit also fort: „So bald, als Dir die Sternen hold O höchst gepriesnes Fürsten-Thum! Bracht ich den theuren Leopold. Zu deinem Heil, zu seinem Ruhm, Hab ich ihn manches Jahr gepfleget, Und ihm ein neues beygeleget. Noch schmück ich dieses Götter Haus, Noch zier ich Anhalts Fürsten Himmel Mit neuem Licht und Gnaden Strahlen aus; Noch weicht die Noth von diesen Gräntzen weit; Noch fliehet alles Mord-Getümmel;

[1]) A. a. O. Band II (1719), S. 286 ff.
[2]) A. a. O. Band II, S. 576 ff.

Noch blüht allhier die güldne Zeit: So preise denn des Höchsten Gütigkeit.“ Die Göttliche Vernunft ergreift das Wort: „Des Höchsten Lob ist den Magneten gleich Von oben her mehr Heil an sich zu ziehen. So müssen weise Fürsten blühen; So wird ein Land vom Seegen reich. Dich hat, o Zeit, zu mehrem Wohlergehn Für dieses Haus der Zeiten Herr ersehn.“

Hier darf ich einhalten, denn mit der letzten Zeile sind wir an die Stelle gelangt, von welcher aus die Composition ohne Unterbrechung weitergeht. Bach hat die Serenata später zu einer Kirchencantate umgestaltet („Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“)[1]. Die Vergleichung der beiden Dichtungen ergibt, daß der verloren gegangene Anfang der Composition der Serenata ungefähr von demselben Umfange gewesen sein muß, wie der des Kirchenstücks. Darnach wären außer dem Eingangs-Recitativ 144 Takte der ersten Arie in Verlust gerathen. Ungefähr 12 Takte auf das System gerechnet, ergibt sich, daß im Ganzen 12 Systeme für die Arie vorhanden gewesen sein müssen. Drei Systeme fanden bei Bachs Schreibart bequem auf einer Folioseite Platz. Es hat also das verloren gegangene Stück der Arie auf nur einem Foliobogen gestanden. Daneben blieb noch Raum für das Eingangs-Recitativ und für einen guten Theil des der Arie folgenden Recitativs, das Bach auf zwei leer gebliebene Notenzeilen am Fuß der Folioseiten notirt haben wird, wie er solches häufig zu thun pflegte.

Am 1. Januar 1719 war das Gedicht noch ungedruckt, denn der zweite Band der Sammlung, in dem es sich befindet, erschien erst im Laufe dieses Jahres. Bach hat also nach Hunolds Manuscript componirt. In diesem muß der Text hier und da eine andere Fassung gehabt haben, als im Druck. Einige Verschiedenheiten, welche zwischen dem gedruckten Gedicht und dem Text der vor etwa 10 Jahren veröffentlichten Composition bestehen, sind

[1]) Bach-Gesellschaft, Band XXVIII, Nr. 134.

indessen auf Irrthümer des Herausgebers zurückzuführen, die freilich leicht entstehen konnten, denn das Autograph ist manchmal schwer zu entziffern [1]).

Für den 10. December 1718 hat Hunold zwei Gedichte geliefert. Das eine ist eine geistliche „Cantata; an des Durchläuchtigsten Fürsten Leopoldi, Fürstens zu Anhalt Cöthen, ꝛc. ꝛc. Geburths-Feste, den 10. Dec. 1718. bey gehaltenem GOttes-Dienste“ [2]). Aus dieser Ueberschrift ergibt sich, daß die Cantate componirt und aufgeführt worden ist. Der Componist kann natürlich nur Bach gewesen sein. Die Dichtung führt den Text der Festpredigt (Psalm 119, v. 175) aus. An der Spitze steht für den Chorus der Bibelspruch „Lobet den Herrn, alle seine Heerschaaren, seine Diener, die ihr seinen Willen thut“ (Psalm 103, v. 21). Dann folgen drei Recitative und drei Arien [3]). Die Cantate gehört zu jenen zwischen kirchlicher und weltlicher Musik mitten inne stehenden Compositionen, für welche nur die allgemeine Bezeichnung: religiöse oder erbauliche Musik vorhanden ist. Es ist mit ihr der Menge Bachscher Vocalmusik ein Werk hinzugefügt, von dessen Bestehen man bisher nichts wußte. Die Composition selbst ist verloren gegangen. Gemuthmaßt kann werden, daß Bach sie später für kirchliche Zwecke wieder verwerthete. Ob etwa Theile derselben in eine der noch vorhandenen Kirchencantaten aufgegangen sind, das zu bestimmen fehlt es einstweilen an Mitteln.

---

[1]) Der Herausgeber der Umgestaltung zur Kirchencantate, der im Anhang des betreffenden Bandes auf das weltliche Original Rücksicht nimmt, hat richtiger gelesen. Im Recitativ „Bedenke nur beglücktes Land“ ist durch einen Schreibfehler Bachs eine sinnlose Construction entstanden. Es muß gelesen werden: „Schau an des Prinzen edlem Leben“ u. s. w.

[2]) Auserlesene und theils nie gedruckte Gedichte ꝛc. Band II, S. 134.

[3]) Hier die Anfänge derselben: Recitativ „Mein Leben kommt aus deiner Hand“, Aria „Ich lebe Herr! mein Herz soll dich erheben“, Recit. „Was nutzte mir ein zeitlich Lebens-Gut“, Aria „Herr, laß meine Seele leben“, Recit. „Herr, dein Gericht, In dem die höchste Weisheit spricht, Aria „Herrsche Du selber mit Gnaden von oben“.

Nicht mit gleicher Sicherheit läßt sich behaupten, daß Bach auch das andere Gedicht für den 10. December 1718 componirt hat. Dies ist wieder eine weltliche Serenata, die der zum 1. Januar 1719 bestimmten auch insofern ähnelt, als hier wiederum zwei allegorische Personen eingeführt werden: die Glückseligkeit Anhalts und die Fama[1]. Man muß schließen, daß dabei zwei bestimmte Sänger ins Auge gefaßt waren, welche damals dem Cöthener Hofe zur Verfügung standen. Hunold wird daher die Serenata wohl in der Erwartung entworfen haben, daß Bach sie componiren werde. Ob er dies aber neben der Composition der religiösen Cantate auf denselben Tag, und neben der Serenata auf den folgenden Neujahrstag wirklich ausgeführt hat — er würde alsdann etwa während eines Monats nicht weniger als drei Compositionen ähnlicher Bestimmung gesetzt haben — ist doch etwas zweifelhaft.

Anders steht es wiederum um die beiden noch übrigen Cantatendichtungen. Eine derselben hat den Titel: „An das Hochfürstl. Haus zu Anhalt Cöthen beym Eintritt des 1720. Jahres. Im Namen anderer"[2]. Sie ist nicht dramatisirt, sondern ein gewöhnliches Singgedicht, aus Arien und Recitativen bestehend. Daß Bach hierzu die Musik machte, ist um so wahrscheinlicher, als er sich bei dem drei Wochen vorher einfallenden Geburtstage des Fürsten begnügt hatte, ein einfaches Gratulations-Carmen in Alexandrinern zu überreichen, von welchem oben schon die Rede war. Die andere und letzte Dichtung gilt wieder dem Geburtstage. Datum und Jahr sind hier nicht angegeben. Es kann aber nur der 10. December 1720 gemeint sein, denn am 6. August 1721 starb Hunold[3]. Die

[1]) Auserlesene und theils nie gedruckte Gedichte etc. Band II, S. 84 ff. Anfang: „Der Himmel dacht auf Anhalts Ruhm und Glück" (Recitativ der Glückseligkeit).

[2]) A. a. O. Band III (1720), S. 6 ff. Anfang: „Dich loben die lieblichen Strahlen der Sonne" (Arie).

[3]) Geheime Nachrichten und Briefe von Herrn Menantes Leben und Schrifften. Cöln, 1731. S. 108.

Form ist dieses Mal die eines Schäfergesprächs, an welchem sich drei Personen: Sylvia, Phillis und Thyrsis betheiligen[1]. Man erfährt aus ihm, daß der Fürst im Frühjahr schwer erkrankt gewesen war; hiermit wird seine im Mai 1720 unternommene Reise nach Carlsbad zusammenhängen, auf der Bach ihn begleitete. Der Beisatz „Im Namen anderer", welcher sich auch über diesem Gedichte findet, deutet wie in früheren Fällen auf eine von der Musikcapelle dargebrachte Huldigung hin. Beide Compositionen sind verloren gegangen.

Die gewonnenen Ergebnisse dienen nun auch dazu, die Entstehungszeit der Cantate „Durchlauchtger Leopold" zu bestimmen, welche lange Zeit als die einzige Gelegenheitsmusik bekannt war, die Bach während seines Aufenthalts in Cöthen für den Hof geschrieben. Nachgewiesen sind aus Hunolds Dichtungen während Bachs Cöthener Zeit: Geburtstagscantaten für 1718 und 1720, und für 1719 ein Geburtstagsgedicht ohne Musik, außerdem Neujahrscantaten für 1719 und 1720. Die Cantate „Durchlauchtger Leopold" ist Geburtstagsmusik; für sie bleiben also die Jahre 1717, 1721 und 1722 übrig. 1721 ist aber unmöglich, denn in diesem Jahre fand am 10. December[2]) die Vermählung des Fürsten statt, ein Ereigniß, auf das in der Cantate unfehlbar Bezug genommen wäre. Der Text enthält keinerlei Hindeutung hierauf, wohl aber darauf, daß der Fürst noch nicht lange an der Regierung war, als ihm diese Huldigung gebracht wurde[3]). Und am Anfang heißt es: „Es singet Anhalts Welt von neuem mit Vergnügen." Der Fürst hatte die Regierung am 28. December 1715 angetreten. Seinen ersten Geburtstag als Regent feierte er also 1716, „von neuem", d. h. zum zweiten Male beging er ihn als solcher 1717. Auf den 10. December dieses Jahres fällt also die Cantate; sie ist Bachs erste derartige Composition

[1]) A. a. O. Band III, S. 580 ff. Anfang: „Heut ist gewiß ein guter Tag" (Recit. der Sylvia).

[2]) Oder 11. December; die Angaben variiren hierüber.

[3]) „Daß er werde Anhalts Lande Setzen in beglückten Stande."

in Cöthen und von ihm gleich nach seinem Amtsantritte geschaffen. Unmittelbar nach der Aufführung muß er dann nach Leipzig abgereist sein, wo er am 16. December in der Universitätskirche zu thun hatte[1]).

Wir sind noch nicht am Ende. Unter Bachs Kammercantaten führt eine den Titel „Von der Vergnügsamkeit“[2]). Sie ist für Solosopran gesetzt und sehr umfangreich, enthält nicht weniger als vier Arien mit ebenso vielen Recitativen. Einem bestimmten Zwecke dient sie nicht, ist aber dennoch mit ganz besonderer Hingabe gearbeitet. Hunold veröffentlichte 1713 eine Gedichtsammlung „Menantes Academische Neben-Stunden allerhand neuer Gedichte, Nebst Einer Anleitung zur vernünftigen Poesie“. In ihr begegnet man auf S. 62 ff. dem Text zu einer Kammercantate, betitelt „Von der Zufriedenheit“ und es ergibt sich, daß dieser in dem von Bach componirten Texte enthalten ist. Letzterer beginnt mit einem längeren Recitativ, das zu Hunolds Dichtung nicht gehört, aber doch von diesem herrührt: es findet sich in derselben Sammlung auf S. 40: „Der vergnügte Mensch“, und bildet da ein Ganzes für sich. Dann folgt der auf S. 62 ff. stehende Text, doch mit Uebergehung der zwei madrigalischen Zeilen, die als poetisches Thema an der Spitze der Dichtung stehen. Nachdem die Dichtung vollständig durchcomponirt worden ist (drei Arien und zwei recitativische Zwischenstücke), hat Bach trotzdem noch mehr zu sagen. Es folgen nun jene zwei madrigalischen Zeilen, und dann weitere Betrachtungen in Strophenform, erst recitativisch, dann zu ariosem Gesang sich festigend. Sie finden sich in Hunolds Gedichten nicht. Ebensowenig die Verse, welche den Text der Schlußarie abgeben.

Von Hunold selbst kann die Compilation nicht gemacht sein. Der als Eingangsrecitativ von Bach benutzte Text besteht aus Alexandrinern und ist vom Dichter zu musikalischer Behandlung

[1]) „J. S. Bach“ I, S. 621. Die Cantate ist jetzt veröffentlicht B.-G. XXXIV, S. 3 ff.

[2]) Veröffentlicht B.-G. XI², S. 105 ff.

gar nicht bestimmt gewesen. Durch die Verbindung, in die er mit der eigentlichen Cantatendichtung Hunolds gebracht wird, verdunkelt er die Bedeutung der letzteren, welche in hübscher Weise aus den nunmehr von ihrem Platze verdrängten zwei Zeilen „Ein edler Mensch ist Perlenmuscheln gleich, In sich am meisten reich“ entwickelt worden ist. Die strophischen Betrachtungen aber des letzten Recitativs und Ariosos der Composition sind dermaßen ungeschickt abgefaßt, daß sie wohl von einem Anfänger oder Dilettanten, niemals aber von dem gewandten und schulgerechten Hunold herrühren können.

Darnach ist auch kein Grund anzunehmen, daß die Composition noch zu Hunolds Lebzeiten entstanden sein müsse. Ueberdies weisen schon die großen, reich entwickelten Formen der Musik auf eine spätere Zeit hin, und die Schriftzüge des Autographs desgleichen[1]).

Verhält sich dieses aber so, dann liegt am Tage, daß Bach für Hunolds Gedichte ein persönliches Interesse gehabt haben muß, und sie nicht nur bei äußerlich gebotener Gelegenheit componirte,

[1]) Im dritten Recitativ ist zu lesen „Eh' ein Ergetzen“ (oder „Vergnügen“, wie Bach componirt) und vorher mit einem Comma zu interpungiren. Am Schluß des zweiten Recitativs ist eine Sinnlosigkeit entstanden, an welcher Bach allein Schuld sein dürfte. Die Stelle lautet bei Hunold: „Geld, Wollust, Ehre sind nicht sehr In dem Besitzthum zu betrachten, Denn tugendhafft sie zu verachten, Ist unvergleichlich mehr“.

Im ersten Recitativ muß es heißen „Ein Narr rührt seine Schellen, nicht „rühmt“. Ferner hat die drittletzte Zeile in der Composition eine ganz andere Fassung, als in dem gedruckten Gedichte; hier lautet sie: „Die Demuth liebt mich selbst; wer es so weit kann bringen“ u. s. w., dort: „Ich fürchte keine Noth, frag nichts nach eitlen Dingen“. In dieser Aenderung erkenne ich das Bestreben, einen Zusammenhang mit der bei Hunold selbständig dastehenden Cantatendichtung herzustellen. Freilich ist nun ein Fehler in der Satzconstruction entstanden.

Im dritten Recitativ sind nach den Worten „gen Himmel sein Gesicht gewandt“ zwei Zeilen hinzugefügt, welche diesen Gedanken weiter verfolgen. Das ist echt Bachisch, wahrscheinlich hat er also selbst die Zurichtung des gesammten Textes übernommen. Nachweislich hat er dergleichen auch bei anderen Gelegenheiten gethan.

sondern aus eigener Bewegung auch in späteren Tagen noch in die Hand nahm. Und dies scheint auf den ersten Blick merkwürdig genug, denn verschiedenere Naturen konnte es nicht leicht geben.

Wenn man nur die eine und andere von Hunolds Hamburger Schriften liest, so empfängt man ein abstoßendes Bild des Mannes. Die Züge verändern sich aber, wenn man zur Vorstellung eines Gesammtbildes vordringt. Hunold war dennoch ein Mensch von nicht gewöhnlicher Begabung, dessen Wesen auch des Ernstes und einer gewissen sittlichen Kraft nicht ermangelte. Nachdem er als zwanzigjähriger Jüngling tief in das liederliche Treiben der galanten Welt Hamburgs hineingerathen war, besann er sich später auf sein besseres Ich, bereute freimüthig seine Ausschweifungen, wurde gesetzt und arbeitsam. Er ist eine von den phantastischen Naturen jener Zeit, die aus Rohheit und Talent, leichtfertiger Sinnlichkeit und religiösem Ernst, Bosheit und Gutmüthigkeit bunt zusammengesetzt erscheinen. Er ähnelt Günther, wenn er auch an Begabung diesem weit nachsteht. Außerdem nahm man damals manche Dinge leichter, die einem späteren, strenger denkenden Geschlechte unerträglich scheinen. Der ernsthafte, bürgerlich solide Burchardt Menke konnte an Günthers Bearbeitung eines schamlosen Gedichtes des Johannes Secundus Wohlgefallen finden und dieses sogar öffentlich aussprechen. Es ist kein Grund vorhanden, Bach in dieser Beziehung einen empfindlicheren Geschmack zuzutrauen. Unter solchen Umständen war das Entscheidende folgendes. Hunold hat zuweilen artige Einfälle; aber auch da, wo ihn seine Phantasie gänzlich im Stich läßt, wo seine Gedanken in der platten Prosa fortkriechen, bleibt seine Ausdrucksweise immer musikalisch. Weniger in dem Sinne, daß sie schon selbst Melodie enthalte, sondern so, daß sie sich sofort in Musik auflöste, sowie diese mit ihr in Berührung kam. Hunold war selbst sehr musikalisch, und besonders im Spiel der Violine und der Gambe wohl geübt [1]). Als Verfasser von Operndichtungen, im Verkehr mit Reinhard Keiser und den Hamburgischen Sängern hatte er Ge-

[1]) Geheime Nachrichten S. 3.

legenheit genug gehabt, die Erfordernisse eines guten Musiktextes praktisch zu erlernen. In theoretischen Schriften hat er diese sich und anderen klar zu machen gesucht. Es ist nicht anders: die Poesie befand sich damals im Schlepptau der Musik. Nicht nur in größeren Formen, sondern selbst in der kleinsten, im Liede, bestand diese Abhängigkeit. Und so sehr ist sie Charaktermerkmal der Zeit, daß die deutsche Dichtung am Ausgang des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nur vom Grunde der Musikgeschichte aus völlig begriffen werden kann. Um die Poesie endlich aus den Banden der Musik zu befreien, bedurfte es einer gründlich unmusikalischen Person, deren Ohren taub auch gegen die süßesten Sirenentöne waren. Gottsched war eine solche, und unter seinen Verdiensten um das Gedeihen einer selbständigen deutschen Poesie ist diese negative Eigenschaft keins der geringsten, daß er gegen den in der Verbindung von Tonkunst und Dichtkunst liegenden Reiz ganz unempfindlich war.

Bachs und Hunolds Bekanntschaft kann sehr früh stattgefunden haben. Vielleicht traten sie einander schon in Hamburg persönlich nahe, wohin Bach zwischen 1700 und 1703 von Lüneburg aus zuweilen kam. Hunold war in Wandersleben bei Arnstadt geboren, sie waren also Landsleute, die damals in der Fremde noch eifriger trachteten, sich zu finden, als jetzt. 1707 hielt er sich eine Weile in Arnstadt auf[1]) und könnte auch an diesem Orte Bach noch getroffen haben, der im Sommer des Jahres von hier nach Mühlhausen zog. Der Verkehr konnte dann in Halle fortgesetzt werden, das Bach von Weimar aus mehrere Male besuchte. Doch das sind nur Möglichkeiten. Sicher ist, daß während der Cöthener Zeit ein lebhafter Verkehr zwischen ihnen bestand. Diese Thatsache ist geeignet, noch zwei Ereignisse aus Bachs Leben schärfer zu beleuchten. Bach war im Herbst 1719 in Halle. Er soll Händel dort haben aufsuchen wollen, der aber an dem Tage vor Bachs Ankunft abgereist, und so gewissermaßen seinem großen Zeitgenossen ausgewichen sei. Ich habe schon an anderer

[1]) Geheime Nachrichten S. 103.

Stelle gesagt, daß Bach die Gewohnheit hatte, im Herbst Kunstreisen zu unternehmen, und daß er bei Gelegenheit einer solchen 1719 durch Halle gekommen sein wird. Wenn er nur Händels Bekanntschaft dort machen wollte, so konnte dies auch zu einer anderen Zeit geschehen, denn Händel hielt sich im Sommer 1719 monatelang in Halle auf[1]). Jetzt wissen wir, daß Bach damals etwas Besonderes in Halle zu thun hatte: er wollte das Gratulations-Carmen der Cöthener Musikcapelle für den 10. Dezember und den Cantatentext für den 1. Januar bei Hunold bestellen. Das zweite Ereigniß ist die Hamburger Reise von 1720. Sie hätte beinahe zur Folge gehabt, daß Bach als Organist der Jacobi-Kirche in Hamburg geblieben wäre, doch ließ der Kirchenvorstand es zu, daß ein unbedeutendes Subject, Namens Heitmann, sich die Stelle für 4000 Mark erkaufte. Neumeister, damals Hauptpastor an St. Jacobi, war über den skandalösen Vorgang in heller Entrüstung und rügte ihn öffentlich von der Kanzel[2]). Von persönlichen Beziehungen desselben zu Bach war bisher nichts bekannt. Neumeister war aber ein Freund Hunolds, sein Lehrer in der Poetik und Vorbild im madrigalischen Singgedicht[3]). Es kann nun keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Bach in Hamburg mit Neumeister in persönlichen Verkehr trat, und gerade dieser des Künstlers Berufung aufs eifrigste wünschte und betrieb. Beide Männer gehören in der Kunstgeschichte eng zusammen, für die auch Neumeisters Bedeutung eine große ist, denn er erfand die madrigalische Kirchencantate. Von seinen Dichtungen dieser Art hatte Bach schon einige in Musik gesetzt, bevor sie in Hamburg zusammenkamen.

---

[1]) „J. S. Bach“ I, S. 621.

[2]) A. a. O. S. 630 ff.

[3]) Geheime Nachrichten S. 100. — Menantes, Galante, Verliebte und Satyrische Gedichte. Hamburg, 1704. Vorrede. — Derselbe, Die Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707. Vorrede.

2. Die Arie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion.

Elf Arien sind es, welche Bach im gesammten für die Johannes-Passion componirt hat, wenn man nämlich an zwei Stellen ein Arioso mit der nachfolgenden Arie als Eins zusammenfaßt. Als er dem Werk die erste Gestalt gab, was wahrscheinlich noch in Cöthen, in den ersten Monaten des Jahres 1723, geschehen ist, stattete er es mit neun Arien aus; ich lasse sie hier in der Ordnung aufziehen, wie sie in der Passion nach einander erscheinen.

1. Von den Stricken meiner Sünden (Alt).
2. Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten (Sopran).
3. Himmel reiße, Welt erbebe (Baß mit Sopran-Choral).
4. Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel (Tenor).
5. Ach windet euch nicht so, geplagte Seelen (Tenor).
6. Eilt, ihr angefochtnen Seelen (Baß mit Chor).
7. Es ist vollbracht (Alt).
8. Mein theurer Heiland, laß dich fragen (Baß mit Chor-Choral).
9. Mein Herz! indem die ganze Welt (Tenor-Arioso) und: Zerfließe, mein Herze (Sopran-Arie).

Da Bach sich nicht im Besitze einer Passionsdichtung befand, die seinen Absichten ganz entsprach, auch keine Zeit mehr gehabt zu haben scheint, sich eine solche zu verschaffen, entlehnte

er zu vier der obigen Arien die Texte aus der Passionsdichtung von Brockes (Hamburg 1712). Er that damit nichts, was nicht in seiner Zeit auch andere thaten; übrigens scheint er die Texte eigenhändig umgeändert zu haben. Sie gehören zu 1, 6, 8 und 9. Wie er zu den übrigen fünfen gekommen ist, hat sich bis jetzt nicht ermitteln lassen. Ich habe an anderm Orte[1]) die Vermuthung zu begründen versucht, daß er sie selbst zusammengestellt habe.

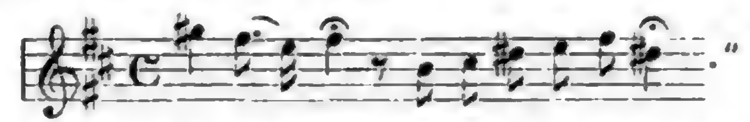
Nun unterwarf er aber nach einigen Jahren die Johannes-Passion einer durchgreifenden Umarbeitung, die auch den Bestand der Arien antastete. 3, 4 und 5 des vorstehenden Verzeichnisses wurden einfach entfernt. Der Platz, wo 3 gestanden hatte (hinter dem Choral S. 31 der Ausgabe der B.-G.) blieb unausgefüllt. An die Stelle von 5 trat ein Baß-Arioso „Betrachte, meine Seel" und eine Tenor-Arie „Erwäge"; zu beiden Stücken entnahm Bach die Worte wieder aus Brockes' Gedicht. 4 endlich wurde durch die Arie „Ach, mein Sinn" ersetzt. Als ich den zweiten Band des „J. S. Bach" schrieb, war ich noch nicht im Stande, den Verfasser des Textes nachzuweisen, dessen sich Bach zu dieser Arie bedient hat. Inzwischen ist es mir gelungen, ihn zu finden. Zunächst aber möge der Text selbst hier stehen.

Ach, mein Sinn, wo willt du endlich hin,
Wo soll ich mich erquicken?
Bleib ich hier? Oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Bei der Welt ist gar kein Rath,
Und im Herzen stehn die Schmerzen
Meiner Missethat,
Weil der Knecht den Herrn verleugnet hat.

Christian Weise (1642—1708), der bekannte Zittauer Schulrektor, ließ im Jahre 1675 zu Leipzig erscheinen „Der Grünen Jugend Nothwendige Gedanken . . . . . Zu gebührender Nachfolge, so wol in gebundenen als ungebundenen Reden, allen curiösen Gemüthern recommendirt"; eine Anleitung zur

[1]) „J. S. Bach" II, S. 350 f.

Dicht- und Rede-Kunst mit Beispielen. S. 350 ff. handelt er von den Madrigalen und von den madrigalischen Oden; mit diesem letzteren Namen bezeichnet er strophische Gedichte, in denen aber die Strophe madrigalischen Bau hat. Solche Oden, sagt er, seien vorzugsweise der Musik wegen in Aufnahme gekommen. Namentlich wenn es sich darum handle, einer „Arie [d. h. einem Instrumentalstück in Lied- oder Tanzform], Alemande, Courante u. d. g." einen Text unterzulegen, könne man jene Art nicht wohl entbehren, denn die Textzeilen müßten sich nach der Länge der musikalischen Perioden richten, die bald groß, bald klein seien. Der ungezwungene Wechsel zwischen längeren und kürzeren Zeilen war eben ein Merkmal des Madrigals. „Ich will ein Exempel geben", fährt Weise fort, „auff die bewegliche Intrade Herrn Sebastian Knüpfers, meines sonderbaren und hochgehaltenen Freundes:

."

Nun folgt ein Gedicht, das ich, obgleich uns zunächst nur dessen erste Strophe angeht, dennoch ganz hier mittheilen muß, um seinen Gesammtinhalt klar zu machen.

„Der weinende Petrus.

1.

Ach mein Sinn, wo denkstu weiter hin?
Wo sol ich mich erqvicken?
Bleib ich hier? oder wünsch ich mir
Berg und Hügel auf den Rücken?
Außen find ich keinen Rath,
Und im Hertzen sind die Schmertzen
Meiner Missethat,
Daß der Knecht den Herren gantz verleugnet hat.

2.

Ach wie sind wir Menschen schwach und blind!
Wir trotzen im Gelücke;

Doch so bald ein Gewitter knallt,
Weicht der Helden-Muth zurücke.
Gestern war ich unverzagt,
Und ich hätte bei der Kette
Leib und Blut gewagt:
Aber nun erschreckt mich eine schwache Magd.

3.

Ist er nicht der Völker Zuversicht,
Der Weg, das Heil, das Leben?
Und ich wil nicht einmahl so viel
Ihm zur Dienstbarkeit ergeben?
Seine Macht ist ewig groß,
Und sein Leiden hilft zu Freuden
In des Vatern Schoß:
Und ich gebe mich von seinem Dienste loß.

4.

Aber doch mein Jesus lebet noch,
Der kan mich nicht erdrücken,
Und er wird als ein frommer Hirt
Auf sein armes Schäfgen blicken:
Wird mir gleich der Sünden-Hahn
Im Gewissen krehen müssen,
Ach so sieht mich an,
Der mit einem Blicke wieder helffen kan.

5.

Ach mein Hort, ach tritt an meinen Ort
Und hilff mir treulich kämpfen,
Oder laß dieses Thränen-Maß
Dein erhitztes Feuer dämpfen,
Nim das schwache Löse-Geld
Und erfreue meine Reue,
Eh die gantze Welt
Über mir und meiner Schuld zusammen fält."

Sebastian Knüpfer, einer der würdigsten Vorgänger Bachs im Leipziger Thomascantorat, bekleidete dieses Amt von 1657 bis zu seinem Tode 1676. Weise sagt, er habe die Form vorstehender madrigalischer Ode zum zweiten Male angewendet für

eine Nachtmusik am 7. Juli 1673; also muß sie selbst vor diesem Datum gedichtet sein. Sie wird wohl in die Zeit vor 1668 fallen, da er in diesem Jahre Leipzig verließ, um bald darauf (1670) eine Lehrerstelle am Augusteum in Weißenfels anzutreten. Jedenfalls stammt die Freundschaft mit Knüpfer aus der Zeit seiner Leipziger Studenten- und Magister-Jahre. Sein Sinn für Musik hat ihn auch später noch mehreren hervorragenden Musikern nahe gebracht. Johann Krieger, gleichzeitig mit ihm in Zittau wirkend, setzte auf Dichtungen von Weise seine „Musikalischen Ergetzlichkeiten" und ließ sich auch als Kirchencomponist von seiner Verskunst unterstützen; mit dem älteren Bruder, Johann Philipp Krieger in Weißenfels, war Weise gleichfalls bekannt[1]). Die Intrade nun von Knüpfers Composition, der Weise seine madrigalische Ode unterlegte, und deren Anfang er in Noten mittheilt[2]), muß ein tanzartiges Stück gewesen sein. Weil sie „beweglich" genannt und mit einem geistlichen Texte verbunden wird, dächte mancher vielleicht lieber an eine Instrumental-Einleitung zu einer Kirchenmusik. Aber eine solche heißt in jener Zeit allgemein Sonate oder Sinfonie, und außerdem spricht Weise vorher ausdrücklich von Allemanden und Couranten. Tänze für Gesang einrichten, war durch das ganze 17. Jahrhundert in Deutschland beliebt; freilich war dies immer noch etwas anderes, als das von 1700 an in Frankreich grassirende Parodiren von Instrumentalstücken, das denn auch in Deutschland seinen Widerhall fand. Wie gewandt Weise solche Aufgaben zu lösen wußte, hat er auch in andern Fällen bewiesen[3]). Knüpfers Intrade denkt man sich am schicklichsten als Einleitungsstück einer Folge von Tänzen.

---

[1]) Christian Weisens Curiöse Gedancken von Deutschen Versen. Leipzig, 1702. S. 449 und 332.

[2]) Ich bemerke, daß in der Auflage von 1690 dies musikalische Citat fortgelassen ist.

[3]) Man sehe Curiöse Gedanken von Deutschen Versen. S. 122 und 123.

Daß die erste Strophe von Weise's Gedicht der Text zu der Arie der Johannes-Passion ist, hat der Leser gesehen. Die Abweichungen des letzteren, welche die Vergleichung ergibt, machen die Annahme unmöglich, daß Bach unmittelbar aus dem Buche Weise's geschöpft haben könne. Fast ausnahmslos sind diese Abweichungen Verschlechterungen, und wir haben keinen Grund zu dem Verdachte, daß Bach seine Vorlage behufs musikalischer Benutzung muthwillig entstellt haben sollte. Knüpfer war einer seiner Amtsvorgänger. Wenn wir erwägen, wie pietätvoll sich Bach gegenüber Kuhnau verhielt, wie er mancherlei aus seinen Werken für sich entnahm, in Aeußerlichkeiten ihn sogar nachahmte, so liegt der Gedanke nicht fern, daß Knüpfers Intrade mit Weise's Text, die er vielleicht im Notenschatz der Thomasschule fand, seine Theilnahme anlockte, und ihn veranlaßte, wenigstens ein Stück der Dichtung für seine Zwecke gelegentlich neu zu verwenden. Der verderbte Text müßte dann schon in dieser Vorlage gestanden haben; vielleicht war sie durch mehrfache Abschriften verfälscht, oder auch theilweise schwer leserlich.

Ein Meisterstück des Stils ist die Strophe selbst in ihrer Originalgestalt nicht. In Zeile 2 und 3 spielt der Dichter auf das Bibelwort an „Dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: Fallet über uns! und zu den Hügeln: Decket uns" (Lucas 23, 30). Zu dem Gedanken bildet die Frage: Bleib ich hier? nicht den richtigen, oder doch nicht den richtig ausgeprägten Gegensatz. Im übrigen ist jedoch alles korrekt und klar. Der erste Gewinn, den wir aus der Vergleichung des Originals mit der Bachschen Textform ziehen, ist der, daß wir angeleitet werden, den Wortsinn der letzteren zu verstehen. Diese Anleitung ist sehr erwünscht; ich bekenne, daß ich vordem den Text nahezu als Galimathias angesehen habe.

Weise überschreibt das Gedicht „Der weinende Petrus", legt es also einer bestimmten Person in einer bestimmten Lage in den Mund. Hat sich Bach des Dichters Auffassung angeeignet? Es spricht einiges dagegen. Zunächst die Beschaffenheit

der älteren Arie, die anfänglich an dieser Stelle stand, insofern wir in ihr eine erbauliche Betrachtung des frommen Christen vor uns haben, die an die Verleugnung des Petrus angeknüpft wird; daß sie dieses ist, geht klar aus der ermahnenden Schlußzeile hervor. Die biblische Handlung mit all ihren hervortretenden Momenten zu dem Empfinden der christlichen Gemeinde sofort in unmittelbare Beziehung zu setzen, ist ja überhaupt eine Stileigenthümlichkeit der Passion; an demselben Punkte der Handlung tritt bekanntlich in der Matthäus-Passion der herrliche Bußgesang „Erbarme dich“ ein. Auch fallen einige Textänderungen auf. Die Wendung: „Bei der Welt ist gar kein Rath“, statt „Außen find ich keinen Rath“, scheint die pietistische Anschauung des Gegensatzes wiederzuspiegeln, der zwischen der „Welt“ und dem allein Friede bringenden Leben in Christo besteht, eine Anschauung, welche Petrus in jener Situation nicht haben konnte. „Weil“ statt „daß“ am Anfang der letzten Zeile könnte andeuten sollen, daß bei der Vorstellung von dem Fehltritt des Petrus das Bewußtsein der eigenen Sündhaftigkeit im Christen sich stärker geltend macht. Aber diese Deutungsversuche sind doch nur möglich, so lange man jede der Stellen für sich und außer dem Zusammenhange betrachtet. Zu dem Sinn des Ganzen stehen sie in Widerspruch. Grade daraus entstand zumeist die Unverständlichkeit des Textes, daß man, wie die madrigalischen Stücke in den Passionen nun einmal eingefügt und wie sie stilisirt zu werden pflegten, zunächst von der Auffassung ausgehen mußte, man habe es auch hier mit einer allgemeinen erbaulichen Betrachtung zu thun. Nimmt man dagegen die Arie als eine Aeußerung des reuigen Petrus, so beseitigt man dadurch freilich nicht einzelne unklare und ungeschickte Ausdrücke: das Ganze aber wird nunmehr voll verständlich und gewinnt einen erhöhten charakteristischen Reiz.

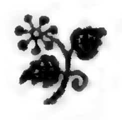
Es verdient Beachtung, daß der Choral, welcher der Arie folgt und den ersten Theil der Johannes-Passion abschließt, auf die Person des Petrus, seine Verleugnung und seine Reue

directen Bezug nimmt, und erst mit der fünften Zeile die Nutzanwendung auf den Christen macht. In der Johannes- wie in der Matthäus-Passion pflegen die Choräle nur auf Bibelwort zu folgen, nicht auf madrigalische Dichtung. Daß am Schluß der Johannes-Passion dem madrigalischen Chore noch ein Choralchor angefügt ist, kann nicht in Betracht kommen; es beruht auf einem alten Brauche, von dem Bach nicht abweichen wollte (J. S. Bach II, S. 359). In der Matthäus-Passion folgt nur einmal ein Choral auf ein madrigalisches Stück, merkwürdigerweise an derselben Stelle, wo es auch in der Johannes-Passion geschieht: nach Petri Verleugnung. Dort löst sich das zerknirschte Flehen der Altarie schön in die milde, trostvolle Fassung des Chorals auf. Daß Bach, wenn er schon einmal von seinem Grundsatze betreffs Einfügung der Choräle abwich, einen solchen inneren Zusammenhang und Fortgang für unerläßlich hielt, darf man als sicher annehmen. Davon war nun zwischen der älteren Arie „Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel" und dem Chorale „Petrus, der nicht denkt zurück" keine Spur vorhanden, und diese innere Zusammenhangslosigkeit war unzweifelhaft der Grund, warum Bach die Arie entfernte. Nicht einen Ausbruch der Verzweiflung erwartet man hier zu hören, als Petrus bitterlich weinend hinausgegangen ist, sondern den Ausdruck eines tiefen, aber in Reue schon gelösten und gelinderten Schmerzes. Diese Empfindung, welche auch das ganze Gedicht Weise's zur Darstellung zu bringen sucht, hat Bach mit der Kraft seines Genius der neuen Arie eingehaucht. Um aber bei der ausnahmsweisen Verbindung von Madrigal und Choral den psychologischen Zusammenhang möglichst eng zu machen, konnte er gar kein willkommeneres Mittel finden, als dasjenige, welches das Gedicht schon darbot: die Personification. Von der Schwäche und Reue des Petrus hat der Evangelist eben erzählt; so angekündigt tritt gleichsam Petrus selber vor uns hin; schließlich faßt der Choral sein Thun noch einmal zusammen und schließt mit einer erbaulichen Wendung und Gebet.

Die musikalische Form der Arie „Ach, mein Sinn" ist eine ganz besondere. Im Grunde finden wir die typische Dreitheiligkeit. Aber diese ist durch eine andre Formidee überkleidet, die sich am stärksten bemerkbar macht an derjenigen Stelle, wo der dritte Theil sich dem zweiten anfügt. Man könnte sagen, daß die Idee der Ciacona-Form mit der Idee der dreitheiligen Arienform hier einen Bund eingegangen ist, nur daß das Ciacona-Thema sonst sich auf vier bis acht Takte zu beschränken pflegt, und auch lieber in die Unter- oder Mittelstimmen gelegt wird. In unserer Arie wird es durch das sechzehntaktige Ritornell dargestellt: ihr Verlauf besteht eigentlich nur darin, daß dieser Abschnitt sich immer von neuem wiederholt: von Takt 17 in Fis-moll, Takt 32 in Cis-moll, Takt 52 in E-dur, Takt 63 in H-moll, Takt 74 in Fis-moll. Die Wiederholungen sind zwar nicht immer ganz vollständig und kontinuirlich, da die gleichzeitige Rücksicht auf die dreitheilige Arienform dies verbot. Aber sie fallen doch klar genug ins musikalische Bewußtsein, um hier die Vorstellung einer Empfindung hervorzurufen, die an einen einzigen Gegenstand wie festgebannt ist. Man darf wohl fragen, ob Bach auf ein solches Tonbild gekommen wäre, wenn ihm nicht die Person des Petrus vorgeschwebt hätte, in dessen Seele zur Stunde nichts andres Raum hat, als der eine schmerzliche Gedanke an seine Verleugnung Christi.

Nach all diesem werden wir über die Absicht des Componisten nicht im Zweifel sein. Freilich wird nun auch die Erwägung unabweisbar, ob das, was er beabsichtigte, mit dem Stile einer Passionsmusik vereinbar ist. Aber von einer wirklichen Dramatisirung — die allerdings in einer Kirchencomposition unstatthaft wäre — hält sich Bach doch weit genug entfernt. Ein äußeres Merkmal dafür ist schon der Umstand, daß Petrus, wenn er in der biblischen Erzählung redend eingeführt wird, Baß singt, während unsere Arie für eine Tenorstimme gesetzt ist. Gewisse dramatische Manieren, die den deutsch-protestantischen Componisten durch das italienische Oratorium vermittelt worden

waren, haben auch anderweitig in der Johannes-Passion, ja selbst in der Matthäus-Passion ihre Spuren zurück gelassen, ohne die Einheitlichkeit des Stils empfindlich zu schädigen. Im innersten Grunde bleibt man darüber doch nicht im Unklaren, daß in der Arie „Ach, mein Sinn" hinter der Empfindungsäußerung des Petrus das Empfinden der evangelischen Gemeinde steht. Nur daß dieses in den andern madrigalischen Stücken unmittelbar, hier aber durch eine Zwischenperson vermittelt zum Ausdruck kommt, ist nicht unbedenklich. Der Standpunkt, den der Hörer sonst einnimmt, muß dieser Arie gegenüber verschoben, so zu sagen weiter zurück verlegt werden. Dadurch tritt die Arie, es ist nicht zu leugnen, um ein weniges aus dem Kreise der andern madrigalischen Stücke heraus. Aber um den Preis einer Composition von so eigenartiger Schönheit werden wir uns die kleine Störung schon gefallen lassen.



✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤✤

3. Umarbeitungen fremder Originale.

Es ist seit längerer Zeit bekannt, daß Bach seine Sonaten für Solo-Violine theilweise für Clavier umgearbeitet hat. Außer diesen Umarbeitungen eigner Originale finden sich unter seinen Claviercompositionen auch drei Sonaten, deren eine (D-dur) sich auffällig an Kuhnau's Stil anlehnt und deshalb von mir unter Bachs früheste Jugendwerke versetzt worden ist. Die andern beiden (A-moll und C-dur) habe ich den Compositionen der Cöthener Periode eingereiht, theils aus Gründen der Gruppirung, theils weil die hohe Meisterschaft der Technik die Entstehung in diesem Zeitraume wahrscheinlich machte, obgleich ein Theil der C-dur-Sonate noch Züge der weimarischen Schreibweise zu verrathen schien[1]). Autographe liegen nicht vor. Wir sind auf zwei Handschriften Johann Peter Kellners, ein Clavierbuch aus dem Nachlasse von Johann Ludwig Krebs und eine Handschrift unbekannten Ursprungs angewiesen, nach denen F. A. Roitzsch die Sonaten zuerst herausgegeben hat[2]). Wer mit Bachs Claviercompositionen vertraut ist, weiß, daß sie zu seinen schönsten gehören und durchweg das Gepräge des gereiften Genius tragen. Meine Entdeckung, daß sie keine Originalwerke sind, erweckt daher vielleicht einiges Bedauern.

Der Originalcomponist ist Johann Adam Reinken. Die Sonaten sind auch nicht ursprüngliche Claviermusik, sondern Violintrios nach italienischer Art. Bachs Arbeit gibt also einen

[1]) „J. S. Bach“ I, S. 239 ff.; 691 ff.

[2]) Bei Peters in Leipzig, Serie I, Band 3, Nr. 1 und 2.

neuen Beleg für seine Neigung und Methode, Violincompositionen aufs Clavier zu übertragen, fremde und eigne.

Reinkens Trios sind gedruckt in seinem Hortus musicus. Obgleich von einem der in Deutschland berühmtesten Meister des 17. Jahrhunderts herrührend, scheint dieser 1688 im Selbstverlage des damals fünfundsechzigjährigen Verfassers erschienene Hortus doch nur in wenigen Exemplaren verbreitet gewesen zu sein. Heute gibt es, soweit unsere Wissenschaft reicht, nur noch ein einziges Exemplar, das Herr Professor G. R. Wagener in Marburg besitzt. Als ich den ersten Band des „Bach" schrieb, war es mir nicht zugänglich, ich lernte es erst im Sommer 1880 kennen. Der Titel ist: HORTVS MVSICVS | recentibus aliquot flosculis | SONATEN, | ALLEMANDEN, | COVRANTEN, | SARABANDEN, | et | GIQVEN, | Cum 2. Violin. Viola, et Basso | continuo, consitus | à | JOHANNE ADAMO REINCKEN | Daventriense Transisalano, | Organi Hamburgensis ad | D. Cathar. celebratissimi | Directore. Ich setze den Titel vollständig her, um Reinken von einem Vorwurfe zu befreien, der ihm seit Matthesons Zeiten angehaftet hat. Zum Beweise von Reinkens Eitelkeit führt nämlich Mattheson, der ihm immer etwas am Zeuge zu flicken wußte, an, er habe sich hier Organi Hamburgensis Directorem celebratissimum genannt („Ehrenpforte", S. 293). Wie man sieht, ist dies eine böswillig in die Welt geschickte Unwahrheit.

Das Werk ist dem holsteinischen Baron Johann Adolf von Kielmannsegge mit einer lateinischen Zueignung gewidmet. Schon seit Jahren, sagt Reinken, hätten ihn seine Gönner und Freunde getrieben, einige Instrumentalcompositionen als Beweise seiner Kunstfertigkeit zu veröffentlichen. Sie hätten dies um so eifriger gethan, als sie besorgt gewesen wären, man werde ihn der Unfähigkeit oder Trägheit beschuldigen. Er habe sich daher endlich entschlossen, allen feindseligen und unbilligen Kritikern den Mund zu stopfen, und wolle erwarten, was sie seinem Werke an eignen Leistungen entgegen zu setzen haben würden.

Der Baron Kielmannsegge aber möge diese Compositionen als ein Zeichen der Dankbarkeit für die vielen ihm unverdient erwiesenen Wohlthaten aufnehmen und als Kenner ihn gegen anderer Schmähungen schützen. In einer längeren, ebenfalls lateinischen Anrede wendet sich Reinken an das Publicum. Auch hier ist wieder viel von bösen und unwissenden Kritikern die Rede, dann aber auch von den schlechten Componisten, die ihre Stücke aus gestohlenen Lappen zusammenflickten: für sie sei angemessener die Beschäftigung mit Pflug und Karst, und man solle sie mit Schimpf aus dem lieblichen Garten der Kunst hinausjagen. Er verspricht, wenn diese Erstlinge seiner Arbeit beifällig aufgenommen würden, noch eine größere Anzahl folgen zu lassen.

Den Inhalt des Hortus bilden sechs Folgen von Ton-Stücken. Der Componist hat ihnen einen zusammenfassenden Namen nicht gegeben und numerirt sie mit fortlaufenden Zahlen ohne Rücksicht auf die verschiedenartigen Bezeichnungen der Stücke; das letzte heißt hiernach Gigue tricesima, d. i. „Gigue, im Ganzen das dreißigste Stück". Reinken hat auch nicht verlangt, daß alle Stücke einer Folge hintereinander gespielt würden. Laut Zueignungsschrift ist das Werk sowohl für die Kirche als die Kammer bestimmt. Wie man aus Corelli sieht, wurden eigentliche Tänze in der Kirche nicht gespielt. Reinken kann also nur die drei frei erfundenen Stücke im Sinn haben, die an der Spitze einer jeden Folge stehen. Diese allein sind es auch, die er zusammenfassend Sonaten nennt. Der Charakter des dritten Stückes ist eigenthümlich. Die erste Violine trägt einen cantabeln Adagio-Satz vor, an den sich ein laufendes homophones Allegro anschließt; dann wird die gesammte Partie der Violine von der Viola da gamba wiederholt. Man kann also sagen, daß das dritte Stück eigentlich aus zwei Sätzen besteht, einem Adagio und einem Allegro, die durch Wiederholung zu nachdrücklicherer Wirkung gebracht werden. Nur die vierte Folge macht in dieser Beziehung eine Ausnahme und begnügt sich mit dem bloßen Adagio.

Andererseits sieht man leicht, daß die nachfolgenden vier Tänze, obwohl sie dieselbe Tonart haben, doch der Sonate gegenüber als enger zusammengehörig gedacht sind. Sie folgen sich durchweg in der üblichen Reihenfolge der Claviersuite, nämlich: Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Für den italienischen Sonatencomponisten ist diese Reihenfolge kein Formgesetz, obschon auch er sie wohl kennt und gelegentlich anwendet. Auch an einer andern Erscheinung läßt es sich erkennen, daß dem Componisten die Einheit der deutschen Suitenform vorschwebte. Johann Gottfried Walther sagt, „in einer musikalischen Partie sei die Allemande gleichsam die Proposition, woraus die übrigen Suiten, als die Courante, Sarabande und Gigue als partes fließen.“ In der That war den deutschen, zumal den norddeutschen Suitencomponisten bis auf Bach diese Anschauung nicht fremd. Eine Nachwirkung des Verhältnisses zwischen Tanz und Nachtanz, wie wir es im 16. Jahrhundert beobachten, tritt hier zu Tage. Die Componisten entwickeln häufig die der Allemande folgenden Tänze aus demselben Stoff, oder lassen doch ihren Anfang an den Anfang der Allemande anklingen. So tritt die Suite in eine verwandtschaftliche Beziehung zur Variationenform, so wie denn auch beide häufig durch denselben Namen bezeichnet werden (Partien); es kommt auch vor, daß eine Variationen-Reihe geradezu in der Form von Allemande, Courante, Sarabande und Gigue auftritt. Die Erscheinung ist zum vollen Verständniß der deutschen Claviermusik im 17. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung.

Bei Reinken nun ist jedesmal wenigstens die Courante durchaus eine Variation der Allemande. Dies tritt nur in der dritten Folge nicht ganz deutlich hervor, in den übrigen fünf aber desto augenscheinlicher. Ich stehe nicht an, die Umbildungskunst, die Reinken hier bezeigt, eine meisterhafte zu nennen. In den Sarabanden begnügt er sich mit Anklängen, höchstens gibt er im ersten Theil eine Variation in zusammengedrängter Form. Die Gigues erfindet er frei, verräth aber durch die überall an-

gewendete Fugenform und namentlich durch die Umkehrung des Themas im zweiten Theil den Zusammenhang mit der Claviersuite. Um es zusammenzufassen: jede der sechs Folgen des Hortus musicus erscheint als eine Verkoppelung einer Sonata da chiesa mit einer Sonata da camera, oder vielmehr einer Sonata da chiesa und einer auf Streichinstrumente übertragenen Claviersuite.

Bachs Bearbeitungen beziehen sich auf die erste und dritte Folge. Die erste (A-moll) liegt in ihrer Umgestaltung für Clavier vollständig vor. Von der zweiten (C-dur) besitzen wir nur Adagio, Fuge, Adagio und Allemande. Es ist mir wahrscheinlicher, daß der Rest verloren gegangen ist, als daß Bach mit der Allemande abgebrochen hat. Unten werde ich zeigen, daß auch aus der zweiten Folge (B-dur) ein Stück in Bachs Clavierbearbeitung vorhanden ist. Die Wiederholung im zweiten Adagio, von Reinken jedesmal der Viola da gamba zugetheilt, hat sich Bach geschenkt. Er hat so das Stück um die Hälfte verkürzt und hat auch den bei Reinken sehr bestimmt hervortretenden Gegensatz zwischen Adagio und Allegro mehr oder weniger verwischt. Indem nunmehr das Stück unmöglich als eine Zusammenziehung des dritten und vierten Sonatensatzes gelten kann und seinen abschließenden Character verloren hat, scheint Bach die ganze Folge zu einer Einheit haben zusammendrängen und den Namen „Sonate" nicht mehr nur auf die ersten drei Sätze, sondern auf das Ganze anwenden zu wollen.

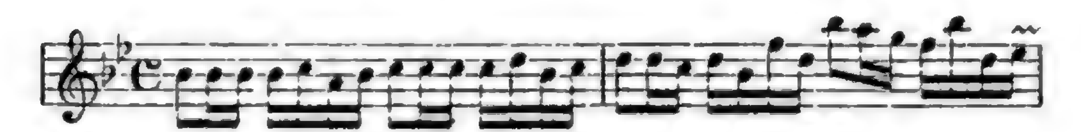
Was nun Bach aus den Reinkenschen Vorlagen gemacht hat, begreift sich am leichtesten bei der Betrachtung der drei Fugen, unter denen ich die A-moll-Gigue mit verstehe. Die frei erfundene A-moll-Fuge zählt bei Reinken 50 Takte, bei Bach 85; die fugirte Gigue bei Reinken 38, bei Bach 60 Takte: die C-dur-Fuge bei Reinken 47, bei Bach 97 Takte. Diese Erweiterungen auf durchschnittlich fast das Doppelte der ursprünglichen Taktzahl sind weniger durch eine größere Zahl von Themadurchführungen, als durch Einschiebung von Zwischensätzen be-

wirkt. Reinken enthält sich der Zwischensätze gänzlich. In der A-moll-Fuge folgt Bach dem Bau des Originals bis Takt 16, dann kommt eine Episode von $3^1/_2$ Takten, darauf 4 Takte Durchführung mit Anlehnung an das Original, welcher Durchführung sich eine zweite Episode von $6^1/_2$ Takten anschließt. Im weiteren Verlaufe erscheint keine Durchführung mehr ohne angehängten Zwischensatz, seine Länge nimmt vielmehr gegen Ende immer mehr zu und steigt bis auf $13^1/_2$ Takte. Reinkens letzte Durchführung unterdrückt Bach völlig und führt von Takt 78 aus die Sache mit Benutzung eines Thema-Motives frei zum Schlusse. Gar nicht mit dem Original zu vergleichen ist der melodische und rhythmische Reichthum, den Bach in den Contrapunkten entfaltet; hier ist Reinkens skizzenhafte Vorzeichnung überhaupt kaum mehr erkennbar geblieben. Dagegen hat Bach wieder an der ursprünglichen modulatorischen Ordnung der Themabeantwortungen festgehalten, nur daß er häufig andere Lagen wählt, gelegentlich sich auf zweistimmigen Satz beschränkt, wo Reinken mit allen drei Stimmen arbeitet, dann wieder in den Harmonienfolgen weiter und energischer ausgreift. Einzig in Takt 71 ermöglicht er sich durch Eintauschung des Führers gegen den Gefährten eine Aenderung der Modulation und kommt mit sehr schöner, auf den Schluß vorbereitender Wirkung in die Unterdominante. Die Schlußpartie selbst gestaltet er durch Einführung der Vierstimmigkeit breiter und prächtiger strömend. Außerdem treten im Gegensatz zu Reinken überall große Gruppen der Entwickelung klar hervor und ist Licht und Schatten mit bewunderungswürdiger Gestaltungskraft in dem ganzen Gemälde vertheilt. Vergleicht man Original und Umgestaltung im Ganzen, so ist jenes die Knospe, diese die herrlich entfaltete Blüthe. Dasselbe gilt von der fugirten Gigue, und auch deren Thema ist durch eine ganz kleine Aenderung wesentlich verbessert. Anderes ist von der C-dur-Fuge zu sagen; hier hat sich Bach von Reinken noch viel entschiedener befreit, seiner Bearbeitung ist kaum mehr mit dem Original gemeinsam geblieben, als das

Thema. Ich habe aus Albinoni's Violin-Sonaten Op. 1 zwei Fugensätze ans Licht gezogen, die Bach für Clavier umgearbeitet hat. Sie können als Seitenstücke zu den Reinkenschen dienen. Die H-moll-Fuge steht in einem ähnlichen Verhältniß zum Original, wie hier die Fuge aus A-moll, während die A-dur-Fuge dort hier der aus C-dur entspricht. Auch eine Corellische Violin-Fuge hat Bach mit gleicher Freiheit zu einer Orgel-Fuge benutzt [1]). Alles, was von der Meisterschaft der Umarbeitungen Albinonischer und Corellischer Originale Rühmendes gesagt worden ist, gilt auch für die Bearbeitungen der Reinkenschen Fugen. Sie stehen mit jenen mindestens auf gleicher Höhe.

Was die frei erfundenen Adagios und die Tänze der beiden Reinkenschen Folgen betrifft, so hat sich hier Bach mehr nur darauf beschränkt, die Mittelstimmen und Bässe reicher und lebendiger zu machen, und in den Adagios die einfache Reinkensche Oberstimme phantastisch in einer Weise zu umspielen, die an das Gekräusel italienischer Adagios für Solo-Violine erinnert. Es sind aber auch auf diese Weise ganz neue Stücke entstanden. Da der Hortus musicus jetzt durch J. C. M. van Riemsdijk in Utrecht neu herausgegeben ist, so glaube ich den Leser einladen zu sollen, die genußreiche Vergleichung zwischen Urbild und Umbildung selbst anzustellen.

Ich sagte oben, daß Bach auch aus der zweiten Folge des Hortus musicus ein Stück für Clavier umgeschaffen habe. Hiermit verhält es sich so. F. A. Roitzsch in Leipzig besaß in einer Handschrift Kellners eine Fuge:



die zwar keinen Autornamen trägt, aber nicht nur mir allein immer in hohem Grade bachisch erschienen ist. Dörffel hat sie

---

[1]) „Bach" I, S. 424 ff. und Notenbeilage 2, S. 422 f.

im Thematischen Verzeichniß der Instrumentalwerke Bachs (Leipzig, Peters 1867) unter den zweifelhaften Werken im Anhang I aufgeführt, Roitzsch im Supplementbande der Clavierwerke Bachs unter Nr. XIV im Jahre 1880 herausgegeben. Das Original dieser Fuge nun findet sich als zweiter Satz in der zweiten Reinkenschen Folge. Es zählt dort 50 Takte, während die Bearbeitung deren 95 hat. Vergleicht man diese mit den erwiesen bachischen Bearbeitungen Reinkenscher Stücke, so kann kein Zweifel bleiben, daß auch sie von Bach herrührt. Sie ist eben so frei gehalten, wie die der C-dur-Fuge, ja noch freier, da Bach auch den dritten und vierten Takt des Themas claviermäßig umgeändert hat. An Schönheit steht sie ihr ebenfalls nicht nach [1]).

Wann hat Bach diese Umgestaltungen vorgenommen? Er kannte und verehrte Reinken seit seiner frühen Jugend. Jugendwerke sind nun freilich diese bewundernswerthen Arbeiten sicher nicht; der Gedanke, sie könnten noch in Arnstadt geschrieben sein, muß ganz ausgeschlossen bleiben. In der mittleren weimarischen Zeit wäre ihre Entstehung denkbar, um so mehr, als Bach sich hier viel mit italienischer Kammermusik beschäftigte und Reinken im Hortus ja zum Theil wenigstens eine italienische Miene aufsetzt. Auch die Bearbeitungen Albinonischer und Corellischer Fugen mußten in die weimarische Zeit verwiesen werden. Jedoch die reiffste derselben, die Albinoni-Fuge in H-moll, der die Reinken-Fugen in dieser Beziehung ganz ebenbürtig sind, verdankt ihre bekannte Gestalt einer späteren Ueberarbeitung. In der ersten Gestalt ist sie um vieles mangelhafter; in derselben Zeit mit dieser ersten Bearbeitung des Albinonischen Originals können die Reinken-Fugen nicht wohl entstanden sein. Man

[1]) Uebrigens enthält der erwähnte Supplementband gewiß viele Stücke, die nicht von Bach stammen. Von einem kann ich es sofort nachweisen: Nr. XII „Fantasia“ ist eine Composition Heinichens und steht in dessen großer Generalbaßlehre S. 885 ff. Ich habe auch im „Bach“ I, S. 654, Anmerk. 26 darauf hingewiesen, daß das Stück fälschlich unter Bachs Namen vorkomme.

kommt also doch wieder auf die Cöthener Periode. 1720 hatte Bach die berühmte Begegnung mit Reinken in Hamburg. Es sind unverkennbare Anzeichen vorhanden, daß er es bei dieser Gelegenheit darauf anlegte, gerade auf demjenigen Gebiete der Orgelkunst seine Stärke zu zeigen, auf dem die norddeutschen Meister vor anderen groß waren, und — was damit zusammenhängt — sich besonders das Wohlgefallen Reinkens zu erwerben. Wie man weiß, ist ihm dies vollständig gelungen: der alte Meister war voller Anerkennung und ließ sich sogar in einen intimeren persönlichen Verkehr mit Bach ein. Daß namentlich das berühmte G-moll-Präludium nebst Fuge der Hamburger Reise sein Dasein verdankt, habe ich zu beweisen gesucht[1]). Reinkens Hortus musicus bietet für diese Annahme noch eine erwünschte Stütze. Das Thema der Bachschen Fuge lautet:

In der fünften Folge des Hortus findet sich eine Fuge über folgendes Thema:

[1]) Ausgabe der Bach-Gesellschaft XV, S. 177 und „Bach" I, S. 635 f.

[2]) Mattheson, der die Bekanntschaft mit der Fuge in Hamburger Kreisen voraussetzt, citirt das Thema etwas anders. Es bleibt dahin gestellt, ob er sich nicht genau erinnerte, oder ob Bach ursprünglich wirklich anders gespielt hat.

Die Aehnlichkeit ist unverkennbar und wenn man die andern Beziehungen Bachs zum Hortus musicus kennt, kann man an einer Beeinflussung des jüngeren Themas durch das ältere wohl nicht zweifeln. Ich glaube daher, daß die Clavierbearbeitungen Reinkenscher Originale mit der Hamburger Reise 1720 zusammenhängen und ungefähr in dieser Zeit entstanden sind.

4. Der Tractat über den Generalbaß und F. Niedts „Musikalische Handleitung".

Aus dem Nachlasse Johann Peter Kellners ist ein von Sebastian Bach verfaßter Tractat über den Generalbaß vom Jahre 1738 auf uns gekommen, den ich „Bach" II, S. 913—950 vollständig habe abdrucken lassen. Es sind eigentlich zwei Tractate: eine sehr geschickt in wenige Regeln zusammengedrängte Anleitung für Anfänger und eine weitläufigere Abhandlung für den „gründlichen Unterricht". Wie ich bald nach dem Druck bemerkte, ist ein Theil der letzteren (S. 915—924) nicht ganz Original. Bach hat für ihn die ersten neun Capitel von Friedrich Erhardt Niedts „Musikalischer Handleitung. Erster Theil. Hamburg, 1700" zur Grundlage genommen. Der Werth der Abhandlung für die Beurtheilung Bachs wird hierdurch nicht vermindert, ausgenommen, daß einige stilistische Wendungen den Reiz der Ursprünglichkeit verlieren. Dagegen erregt sie nun nach zwei Seiten hin ein neues Interesse. Zunächst wird offenbar, daß Bach dem Niedtschen Lehrbuch einen besonderen Werth beigelegt haben muß, wenn er es 38 Jahre nach seinem ersten Erscheinen noch in solcher Weise berücksichtigte. Vielleicht ist hier eine auf Jugendeindrücken beruhende Vorliebe mit im Spiel gewesen. Im Jahre 1700 kam Bach nach Lüneburg; von dort aus lernte er Hamburg und dessen Musikwesen kennen. Da Niedts Buch 1700 in Hamburg erschienen ist und als das erste populäre Werk derart ein gewisses Aufsehen machte (eine zweite Ausgabe erschien 1710), so könnte Bach während seiner Lüneburger Zeit

(1700—1703) darauf gestoßen sein und es für die eigene Ausbildung verwerthet haben. Merkwürdiger noch ist die Art, wie Bach den Niedt für seine Lehrzwecke benutzt hat. Er hat abgeändert, gekürzt, zugesetzt, zum Theil auch den Lehrstoff anders gruppirt. Er hat hierdurch zugleich eine Kritik an seinem Vorgänger geübt. Man muß also schließen, daß alles, was er aus Niedt entlehnt hat, seiner vollen Ueberzeugung entsprach, und daß andererseits die Stellen, an denen er von ihm abweicht, Dinge berühren, die ihm von einer gewissen Wichtigkeit erschienen.

Im Allgemeinen bemerkt man, daß Bach gegenüber der Niedtschen Redseligkeit überall eine knappe Fassung angestrebt hat. Gleich die Ueberschriften der ersten beiden Capitel zeigen dies. Sachliche Aenderungen sind in diesen Capiteln wenige. Am Schluß des ersten sagt Niedt: „Doch heutiges Tages pausiret auch dieser Baß öfters, sonderlich in Opern und in künstlich gesetzten weltlichen Sachen, und möchte auch ein jedweder Violon-Baß die Benennung eines Bassi continui haben, scheint also der Nahme, General-Baß, allhie bequemer zu seyn.“ Bach gibt den Grundgedanken auch, aber in so zusammengedrängter Form, daß er fast undeutlich wird; daß ihm die Hervorhebung der Opern und künstlichen „weltlichen“ Sachen nicht zweckdienlich erschien, ist bezeichnend. Er lehrt einfach: „in künstlich gesetzten Sachen“. Das zweite Capitel erfordert bei Niedt drittehalb Seiten in Kleinquerquart; bei Bach besteht es nur aus wenigen Zeilen. Von einer Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen hat er ganz abgesehen, wahrscheinlich, weil er in dem „kurzen Unterricht“ vom General-Baß schon das Nöthige gesagt zu haben glaubte. Als sachlicher Kern bleibt nun nicht viel mehr, als die in ihrer handwerksmäßigen Einfachheit bezeichnende Erklärung: die linke Hand spielt die vorgeschriebenen Noten, die rechte greift Con- und Dissonanzen dazu. Was folgt, hat an zwei verschiedenen Stellen des Niedt seine Anlehnungs-Punkte. Immer bleibt es merkwürdig, daß Bach, der fast den ganzen sachlichen Inhalt des Capitels überging, auf dieses

Raisonnement nicht verzichten wollte. Die breite Salbaderei Niedts konnte ihm aber nicht passen. Er hat, was hier gesagt werden sollte, mit einer so grimmigen Kürze gesagt, daß das Ganze doch das Gepräge seines Geistes trägt.

Im dritten Capitel hat Bach den C-Schlüssel auf der zweiten, den F-Schlüssel auf der dritten und fünften Linie unberücksichtigt gelassen.

Nun werden die Abweichungen bedeutsamer. Im Capitel vom Takt hält sich Bach mit der Erklärung der Taktarten nicht auf und meint in Uebereinstimmung mit Niedt, wer den Generalbaß lernen wolle, müsse die Taktunterschiede schon kennen. Dann setzt er aus eigener Bewegung hinzu: „Denn niemand wird einem sogleich den Takt wissen beizubringen." In diesen Worten glaube ich einen Widerschein persönlicher Erlebnisse zu erkennen. Zur Erläuterung der Sache tragen sie nichts bei. Aber in die Jahre 1736—1738 fiel Bachs Streit mit dem Rector Ernesti. In ihm handelte es sich um die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Schülers Krause zum Dirigenten. Bach behauptete, Krause könne, obgleich er sich in den unteren Präfecturen schon eine Zeit lang geübt hatte, noch nicht Vierviertel- und Dreiviertel-Takt auseinanderhalten. Weiter wird die Bezeichnung 2 für den Allabreve-Takt von Niedt und Bach gemeinsam als eine französische hingestellt Bach fügt aber noch hinzu, daß in der Anwendung jener Bezeichnung die Deutschen es den Franzosen nachthäten. Mit diesem Zusatze zielt er auf sich selbst. In der Rathswahlmusik vom 27. August 1731 („Wir danken Dir, Gott" B.-G. V.[1] Nr. 29) hat er die Bezeichnung angewandt, also, wie man aus Obigem sieht, in bewußter Nachahmung der Franzosen.

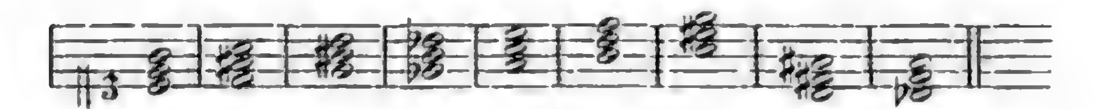
Die beiden ersten Sätze des fünften Capitels (Vom Dreiklang) sehen sich bei Niedt und Bach äußerlich ziemlich gleich. Im Sinne sind sie wesentlich verschieden. Niedt sagt im zweiten Satze: „Ich bin versichert, wann ein Lehrbegieriger sich dieses woll einbildet, er schon ein groß Theil der gantzen Kunst be-

griffen habe." Das Wort „dieses" kann sich nur auf die folgenden Auseinandersetzungen über den Dreiklang beziehen. Die „Kunst" ist ihm die Kunst des Generalbaß-Spielens. Bach sagt „solchen" statt „dieses". Er meint also den Generalbaß, und unter der „Kunst" versteht er die Composition. Daß „solchen" nicht ein Schreibfehler ist für „solches", geht auch aus der Form des ganzen Satzes hervor, welcher in der ihm von Bach widerfahrenen Umgestaltung einen beiläufig eingeführten allgemeinen Gedanken deutlich genug anzeigt. Das Notenbeispiel mit Dur- und Moll-Dreiklängen ist vom Schreiber des Bachschen Tractats fehlerhaft aufgezeichnet, wie ich auch im Drucke angemerkt habe. Niedts Beispiel sieht so aus:

„Und so weiter durch alle Thone." Man sieht, er folgt bei Aufzählung der Dreiklänge der C-dur-Scala, und läßt hinter dem Dreiklang einer jeden Stufe durch Anwendung von Versetzungszeichen den entsprechenden Dur- oder Moll-Dreiklang der nämlichen Stufe entstehen. Hiernach läßt sich das Bachsche Beispiel leicht corrigiren:

Der Schreiber hatte einmal ein ♯ vergessen, und die Stellung der letzten Dreiklänge vertauscht. Nur, was soll der Es-dur-Dreiklang an fünfter Stelle? Ich habe ihn im Druck für ungehörig erklärt, und nach Maßgabe der diatonischen Leiter ist er das auch. Trotzdem ist es unwahrscheinlich, daß er in Folge eines bloßen Schreibfehlers entstanden sein könnte. Sein Erscheinen läßt sich wohl noch anders erklären. Heutzutage ist es das Nächstliegende, die Grunddreiklänge der verschiedenen Tonarten nach der Norm des Quintencirkels aufzuzählen. Die von

Niedt und Bach befolgte Methode zeigt, wie am Anfang des 18. Jahrhunderts selbst der Lehre derjenigen, die sich übrigens von den Anschauungen des 16. Jahrhunderts freigemacht hatten, zum Theil immer noch die Octavengattungen zu Grunde lagen. Nun waren die Töne b und es auch den alten Diatonikern als Fa fictum etwas Geläufiges. Wenn man in die Reihe der über den Stufen der C-dur-Scala construirten Dur-Dreiklänge noch diejenigen über b und es einschob, so hatte man alle Dur-Dreiklänge demonstrirt mit Ausnahme derjenigen über cis, fis und gis und der enharmonischen Verwechselungen derselben. Diese letzten drei hatten aber damals für den Schüler geringe Bedeutung, weil die entsprechenden Tonarten nur selten angewendet wurden. J. G. Walther verfährt in der That so. Er macht im Jahre 1708 dem weimarischen Prinzen Johann Ernst die Dur-Dreiklänge durch diese Tabelle anschaulich,



und fügt dann außer der Reihe noch die Dreiklänge über cis, fis und gis hinzu. Der eingeschaltete Es-dur-Dreiklang in Bachs Notenbeispiel scheint mir zu verrathen, daß er eben so zu Werke gegangen ist. Er hätte freilich folgerichtigerweise dann auch den Es-moll-Dreiklang hinzufügen müssen. Indessen, wenn er dies nicht that, konnte er denken, daß der Schüler doch einstweilen nicht in die Lage kommen werde, ihn practisch zu verwerthen. — Den Rest des Niedtschen Capitels hat Bach sehr verkürzt. Mit der Erörterung über die metaphysische Bedeutung des Dreiklanges hat er seine Schüler ganz verschont, und die unterschiedenen drei Arten von Dreiklängen (Trias simplex, aucta und diffusa) auf zwei eingeschränkt. Die Confusion Niedts, der zur Trias diffusa Dinge vorbringt, die zur Trias aucta gehören, war er jedenfalls nicht gesonnen mitzumachen. Warum er aber über die zerstreute Lage des Dreiklangs ganz

schweigt, ist nicht verständlich, da gerade für das Generalbaß-Spiel dieser Gegenstand doch von Wichtigkeit war.

Folgt Capitel 6: „Etliche allgemeine Regeln beym Spielen des Generalbasses zu observiren." So Niedt.

Bach schreibt: „Etliche Regeln wie man den Generalbaß durchgehends mit 4 Stimmen spielen soll." Die Betonung der Vierstimmigkeit ist um so auffallender, als die nachfolgenden Regeln noch gar nichts enthalten, was dem Schüler die Frage der Stimmenzahl nahe legte. Man sieht aber daraus, ein wie großes Gewicht Bach gerade diesem Punkte beimaß. Es war eine natürliche Folge seiner Methode des Compositions-Unterrichts, den er eben mit dem Generalbaß begann. Die Erlaubniß, mit der Stimmenzahl zu wechseln, würden die Schüler dahin ausgebeutet haben, daß sie sich über schwierige Stellen, bei denen sie mit der Vierstimmigkeit nicht fort konnten, durch Anwendung der Dreistimmigkeit hinweg geholfen hätten. Gerbers Tonsatz zu der Albinonischen Sonate beweist, wie streng Bach an der Vierstimmigkeit festhielt. Auch Kirnberger bezeugt durch That und Wort, daß dem so war. Von den neun Regeln des Niedt hat Bach nur die 1. 4. 5. 6. und 9. beibehalten und zwar ohne wesentliche Aenderungen. Die anderen hat er unterdrückt, weil sie zu seiner Forderung, allzeit vierstimmig zu spielen, nicht paßten. Bei Regel 3, 7 und 8 wenigstens ist dies ohne Weiteres klar. Regel 2 enthält das Verbot, mit der rechten Hand höher als bis e'', höchstens f'' zu gehen, und tiefer als a und g. Daß Bach diesen allgemein gültigen Grundsatz auch seinerseits ungefähr anerkannte, sieht man aus Gerbers Generalbaßstimme zur Albinonischen Sonate, die g'' nicht übersteigt. Er hat aber vielleicht für zweckdienlich gehalten, seinen Schülern anfänglich nicht auch noch diesen Zwang aufzuerlegen.

Am Anfang des achten Capitels ist die von Niedt in Erinnerung gerufene Regel abermals ausgemerzt. Nachdem von den verschiedenen Lagen eines Accords über unveränderten Baßton gehandelt ist, bringt Niedt eine Auseinandersetzung über

die Variirung einer accordmäßigen Generalbaß-Begleitung durch gebrochene Harmonien. Weil dies gar nicht zur Sache gehört, hat Bach es übergangen.

Die gründlichste Umgestaltung haben Capitel 8 und 9 erlitten, in denen vom bezifferten Generalbaß im Besonderen gehandelt wird. Hier ist fast kein Stein auf dem andern geblieben. Niedt hat die gegebenen Regeln im zweiten Theil seiner „Handleitung" wiederholt. Indem Mattheson 1720 davon eine neue Auflage veranstaltete und sie mit eigenen Anmerkungen versah, sind wir in den Stand gesetzt, die von Bach und Mattheson über diese Regeln gehegten Ansichten mit einander vergleichen zu können.

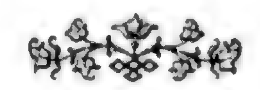
Niedt stellt als erste Regel auf: „Wo ein ♯ vor einer Noten stehet, so wird alle Zeit die Sexta und Tertia zur selbigen Noten geschlagen, wann auch gleich die Sexta nicht ausdrücklich darüber gesetzet wäre." Mattheson bemerkt: „Dieses Gebot haben auch schon andere gegeben, und ist so einfältig als falsch. Es gehöret auch gantz und gar nicht zu den Reguln eines bezieferten Basses; sondern vielmehr zu den Praeceptis von unbezieferten Bässen (dafern einige davon zu geben). Denn wenn die Bässe beziefert sind, siehet ein jeder wo die Sexta sein soll, sind sie aber nicht beziefert, will es diese Regul nicht thun." Bach hat die Regel einfach gestrichen, da er sicherlich Matthesons Ansicht theilte. Gleiche Bewandtniß hat es mit der fünften Regel, die Bach ausläßt und Mattheson mit Motivirung verwirft. Ferner ist die sechste Regel unterdrückt: „daß man auch Stücke in Moll stets mit der Dur-Terz schießen solle; so lange kein königlicher Befehl da ist," sagt Mattheson, „will zu unseren Zeiten niemand weiter davon etwas wissen, als daß es auf den Orgeln so Herkommens ist, und in etlichen Kirchenstücken noch beobachtet wird." Den übrigen Stoff hat Bach so geordnet:

Bach	Niedt
Regel 1	Regel 3
„ 2	„ 4

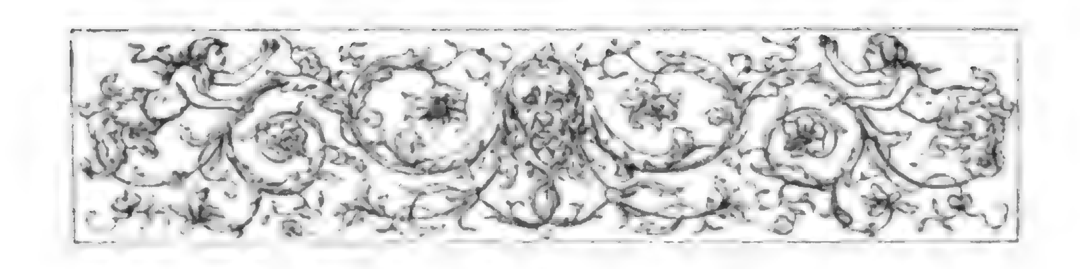
Bach	Niedt
Regel 3	Regel 2
„ 4	„ 11 (zweite Hälfte)
„ 5	„ 11 (erste Hälfte)
„ 6	„ 9 und 7
„ 7	„ 10
„ 8	„ 12, 7 und 8.

Dazu hat er eigene Notenbeispiele gebildet und im Text manches geändert. Beim Sextaccord verbietet Niedt die Octav und gestattet nur die Terz (Regel 2; „Sexta“, wie dort zu lesen, ist Schreib- oder Druckfehler für „Tertia“), Bach sagt: Zur Sexta „wird entweder die Terz oder Sext verdoppelt, bisweilen die Octav darzugenommen, zumahl wenn immediate eine Note folgt und mit $\frac{8}{6}$ bezeichnet ist.“ Mattheson übereinstimmend, nur etwas allgemeiner (S. 60, Anmerkung 1): „Es ist nicht ohne, daß mit den Octaven behutsam umzugehen sei; allein, daß man sie deswegen bey der Sexta gar auslassen soll, ist zu viel geredet.“ Niedt selbst hat übrigens eingesehen, daß seine Regel zu streng sei (s. S. 75). Mit der Forderung durchgängiger Vierstimmigkeit ist sie unvereinbar. Bach hat demgemäß auch seine vierte Regel ganz anders gefaßt, wo er überdies die Verdoppelung der Sexte erlaubt. In der siebenten Regel ist Bach bestimmter und vollständiger, als sein Vorgänger, und Niedts achte Regel schränkt er ein; er wünschte offenbar, daß seine Schüler es sich bei Durchgangsnoten im Basse nicht allzuleicht machen sollten.

Im neunten Capitel hat Bach Niedts dritte und vierte Regel gestrichen, da sie ihm theils Falsches, theils nichts Neues enthalten mußten. Auch hier ist Mattheson einer Ansicht mit ihm (S. 65 f., Anmerkung p). Die erste und zweite Regel hat er zu Gunsten der Vierstimmigkeit vervollständigt.



Rinaldo von Capua und seine Oper „Die Zigeunerin".



Als Burney sich im September und October 1770 in Rom aufhielt, lernte er Rinaldo von Capua kennen und verkehrte häufiger mit ihm. Was man bis jetzt über diesen Meister aus der neapolitanischen Schule Näheres gewußt hat, wird fast allein den Mittheilungen Burney's verdankt. Jedenfalls müssen diese als die zuverlässigsten gelten, da sie sich auf persönliche Erfahrungen und Erlebnisse gründen. Ich fasse sie mit Einbeziehung dessen, was La Borde[1]) und Fétis berichten, hier kurz zusammen; was wegen der Richtigkeit Bedenken erregt, bleibe vorläufig bei Seite.

Rinaldo war der natürliche Sohn eines vornehmen Italieners, dessen Namen man nicht kennt. Er selbst nannte sich nach seiner Vaterstadt, wie solches viele italienische Componisten vor ihm gethan haben. Sehr begabt für die Musik, trieb er sie anfänglich nur zum Vergnügen, und erst nachdem das väterliche Erbe verzehrt war, als Beruf. Gewisse Mängel des Satzes, die man ihm vorwarf, mögen in seiner Erziehung als Dilettant begründet liegen. Seine Compositionen waren zeitweilig das Entzücken Europas; als Burney ihn kennen lernte, sah er sich durch jüngere Talente in den Hintergrund gedrängt. Doch hatte er, obschon in höherem Alter stehend, im Winter 1769/70 noch ein

[1]) Essai sur la musique ancienne et moderne. Tome troisième. Paris. 1780. p. 177.

Intermezzo in Rom mit Beifall zur Aufführung gebracht. Hernach hat man ihn ganz vergessen und weiß auch nicht, wann er gestorben ist. Sein Leben ist lang gewesen und reich an Wechsel zwischen Glück und Unglück. Durch die schwankende Gunst des Publikums gewitzigt, hatte er Bedacht genommen, seine besten Werke zu sammeln, um sie zur Hand zu haben, wenn sich Gelegenheit böte, sie zu verwerthen. Als diese Gelegenheit kam, mußte er gewahr werden, daß ein ungerathener Sohn sich die Schätze heimlich angeeignet und als Makulatur verkauft hatte. Verbittert und skeptisch sah er in alten Tagen dem Musiktreiben jüngerer Geschlechter zu [1]).

Dem Leichtsinn des Sohnes werden wir es großentheils zuzuschreiben haben, daß die Compositionen Rinaldo's fast aus der Welt verschwunden zu sein scheinen. In Italien selbst dürfte so gut wie gar nichts mehr von ihnen zu finden sein: Nachforschungen, die auf mein Ersuchen in allen bedeutenden Bibliotheken Mittel- und Nord-Italiens von jüngeren deutschen Gelehrten angestellt worden sind, haben nicht das geringste Ergebniß gehabt; nur daß das Liceo musicale zu Bologna einige Textbücher aufbewahrt. Drei Partituren, welche der Padre Martini besaß, sind ebenfalls verloren gegangen. Francesco Florimo, der emsige Geschichtschreiber der neapolitanischen Tonschule, zu deren glänzenden Talenten Rinaldo gerechnet werden muß, kennt ihn nicht einmal dem Namen nach [2]). Was ich außerhalb Italiens gefunden habe, sind mit einer einzigen Ausnahme Bruchstücke. Es kann daher meine Absicht nicht sein, ein vollständiges Bild des Künstlers zu entwerfen. Hierzu fehlen die nothwendigsten Voraussetzungen. Ich habe es vorzugsweise auf eine einzelne Oper Rinaldo's abgesehen, vermag indessen

[1]) Burney, The present State of Music in France and Italy. London 1771. S. 283 ff. — Burney, A general History of Music. Vol. IV. London 1789. S. 558 f.

[2]) Florimo, Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli, 1869. 1871. 2 Bde. — La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Napoli 1880—1882. 4. Bde.

doch auch über sein Schaffen im allgemeinen manches Neue zu sagen.

I.

Fétis gibt 1715 als das Geburtsjahr Rinaldo's an; Rudhart[1]) setzt es „um 1706"; beide ohne Angabe der Quelle. Nach Fétis war er 15 Jahre alt, als er, in Venedig, seine erste Oper aufführte. Nach Burney schrieb er seine erste Oper in Wien und war 17 Jahre alt. Die Angabe des ersteren, der sich überhaupt über Rinaldo schlecht unterrichtet zeigt, mag hier auf sich beruhen. Aber auch Burney muß sich geirrt haben. Wir besitzen ein allem Anscheine nach lückenloses Verzeichniß der am kaiserlichen Hofe zu Wien zwischen den Jahren 1631 und 1740 gegebenen Opern[2]). Unter ihnen findet sich keine von Rinaldo, auch wird auf der Wiener Hofbibliothek keines seiner Werke aufbewahrt. Hinter das Jahr 1740 kann die Aufführung des Erstlingswerkes nicht fallen, denn mindestens seit 1737 war er in Italien schon ein berühmter Mann. Eben dieses Jahr führt auch Burney an als Markstein für den Beginn von Rinaldo's ruhmvoller Laufbahn. Welches Werk an diesen Markstein gehört, hat er unterlassen zu sagen. Es ist aber der von Burney gleichwohl erwähnte Ciro riconosciuto, eine Opera seria des Metastasio, die dieser in Wien zum 28. August 1736, dem Geburtstage der Kaiserin, gedichtet und Caldara in Musik gesetzt hatte. Rinaldo brachte die Dichtung mit seiner neuen Musik 1737 im Teatro Tordinona zu Rom zur Aufführung; Domenico Ricci sang die Partie des Ciro. Dies ergibt sich aus einem um 1739 in Italien entstandenen Sammelbande handschriftlicher Opernarien, der in meinem Besitz ist. Von den zwei Arien Rinaldo's, die er enthält, gehört eine in den Ciro riconosciuto. Name der

---

[1]) Geschichte der Oper am Hofe zu München. Freising, Datterer 1865. S. 133.

[2]) v. Köchel, Johann Josef Fux. Wien, Hölder. 1872. S. 485 ff.

Oper und des Dichters stehen zwar nicht dabei, ließen sich aber ohne Schwierigkeit feststellen. In der zehnten Scene des zweiten Aktes hält die leidenschaftliche Mandane den ihr arglos und voll Kindesliebe entgegenkommenden Ciro für einen Betrüger und für den Mörder ihres vermeintlichen Sohnes, sucht sich aber zu verstellen, um ihn desto sicherer ins Verderben zu bringen. Ciro folgt ihrer Aufforderung, sich zu entfernen: Parto; non ti sdegnar, Si, madre mia, da te Gli affetti a moderar Quest' alma impara[1]). Verwunderung, Unruhe und eine gewisse jugendliche Hingabe sind gut in diesem Stück ausgedrückt und verrathen eine entschiedene Begabung für musikalisch-dramatische Charakterzeichnung. Die Arie ist aber auch das Einzige, was, soviel ich weiß, von der Musik Rinaldo's erhalten blieb, einstweilen also seine älteste Composition überhaupt. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war in Deutschland noch eine andere Arie aus derselben Oper begehrt. Die Vertraute der Mandane ist Arpalice. Sie wird in der 2. Scene des 1. Aktes von jener dem ersehnten Sohne entgegen geschickt, um ihm alles zu sagen, was das Mutterherz erfüllt. „Basta così; t'intendo: Già ti spiegasti appieno;" beginnt Arpalice ihre Arie, indem sie sich anheischig macht zu gehen. Die Arie ist jetzt verloren gegangen[2]).

Ich darf eine Vermuthung wagen. Burney läßt den Rinaldo seine erste Oper in Wien schreiben. Hat er sich hierin geirrt, so scheinen doch nahe Beziehungen Rinaldo's zu Wien bestanden zu haben. Wenn er seinen Ciro schon zum Carneval 1737 in Rom zur Aufführung gebracht, die erste Aufführung

[1]) Metastasio, Opere. In Napoli, presso i Fratelli de Bonis. 1781. T. V, p. 133.

[2]) In Breitkopfs Verzeichniß handschriftlicher Musikalien von Neujahr 1764, S. 23 wird diese Arie zum Preise von 8 Groschen zum Verkauf angeboten. Ebenda steht noch die Arie „Pallido e mesto involto", und S. 26 ein Duett für zwei Soprane: „Non pensar, idolo mio" verzeichnet. In welche Opern Rinaldo's diese beiden letzteren Stücke gehören, weiß ich nicht.

in Wien mit Caldara's Musik aber erst am 28. August 1736 stattgefunden hat, so muß Rinaldo wohl unmittelbar nachher in den Besitz des Libretto gekommen sein, und dies war ohne persönliche Verbindungen kaum möglich. Burney hat also vielleicht die mündliche Erzählung Rinaldo's mißverstanden, der gesagt haben mag, zu der ersten Oper, mit der er in Rom großen Erfolg errungen habe, sei von ihm ein Text aus Wien benutzt worden. Wenn Rinaldo 1745 in Rom zur Feier der Erwählung Franz I. zum deutschen Kaiser und zugleich als Huldigung für Maria Theresia ein Componimento drammatico verfaßte, so deutet dieses ebenfalls auf ein näheres Verhältniß Rinaldos zu dem Wiener Hofe hin[1]).

Fétis weiß im Ganzen nur sechs Opern Rinaldo's anzuführen; Ciro riconosciuto befindet sich nicht unter ihnen. Ich kann deren 21 nachweisen. Zwei von ihnen fallen in das Jahr 1739: Vologeso und Farnace. Seit Apostolo Zeno im Jahre 1700 die Oper Lucio Vero gedichtet hatte, war der ihr zu Grunde gelegte Stoff zu einem Lieblingsgegenstande der Opera seria geworden. Nicht nur Zeno's Originaldichtung wurde viele Male componirt[2]), sondern auch Ueberarbeitungen derselben, die sich als solche äußerlich dadurch kennzeichnen, daß sie nicht den Namen Lucio Vero, sondern Vologeso tragen. Jommelli's berühmter Vologeso, der 1766 zum Geburtstage des Herzogs Karl von Würtemberg in Stuttgart zum ersten Male aufgeführt wurde, und den Heinse in „Hildegard von Hohenthal" begeistert kritisirt, beruht auf einer solchen Ueberarbeitung. Diese aber geht wieder auf eine andere Ueberarbeitung zurück,

[1]) Das Libretto ist im Liceo musicale zu Bologna (Componimento Drammatico da cantarsi per l'elezione dell' Augustissimo Francesco I. Imperator de' Romani e per solennizare il glorioso nome della Sacra Cesarea Maestà della Regina d'Ungheria e Boemia. D'ordine dell' Eminentissimo e Reverendissimo Principe il Signor Cardinale Aless. Albani. Roma, 1745).

[2]) Poesie drammatiche di Apostolo Zeno. Tomo secondo. In Orleans (Couret de Villeneuve) 1785. p. 59.

die Rinaldo benutzte[1]). Rinaldo's Oper wurde im Carneval 1739 zu Rom im Teatro a Torre Argentina aufgeführt. Eine Arie daraus findet sich in meinem schon erwähnten Sammelbande; sie trägt die Beischrift: Argentina 1739. Berenice, und beginnt mit den Worten:

Dal sen del caro sposo
Richiamerò il mio core.

Da mir das vollständige Textbuch nicht vorliegt — es befindet sich im Liceo musicale zu Bologna und ist nebst anderen von Herrn Emil Vogel in Leipzig 1885 daselbst für mich bibliographisch aufgenommen worden — so kann ich nicht ganz sicher sagen, an welcher Stelle der Handlung Berenice die Arie singt. Das Jommelli'sche Textbuch weicht, wenn nicht in den Situationen, so doch in den Worten der Arien nicht selten ab, und so auch hier. Wahrscheinlich aber ist es, daß die Arie in der vierten Scene des zweiten Aktes ihre Stätte hat. Lucio Vero droht der Berenice, den Vologeso sofort tödten zu lassen, wenn sie ihm ihre Liebe verweigere. Zwischen dem Wunsche, den Gatten zu retten, und dem Abscheu vor einem Treubruch schwankt sie qualvoll hin und her. Dieser Zustand ist sowohl durch den Charakter der Melodien, als durch einen originellen Bau der Arie vortrefflich ausgedrückt[2]). Eine Handschrift mit zwei andern Stücken aus Vologeso wird in Dresden aufbewahrt[3]). Beide tragen die Beischrift In Argentina 1739, und sind für Sopran. Die eine derselben, Finche lento il fiumicello Riposar frà le sue sponde (B-dur, 3/8), ist von sehr lieblichem Grundcharakter, hat aber einen zu allgemein gehaltenen Text, um daraus die Stelle des Dramas erkennen zu lassen, an die sie gehört. Die

---

[1]) La Musica è nuovamente composta dal Signor Nicolò Jommelli, heißt es im Stuttgarter Textbuch des Vologeso. Das Wort nuovamente mag auf Rinaldo's Composition zurückweisen.

[2]) Eine andere Handschrift der Arie befindet sich in der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Sie ist aber in Deutschland angefertigt und ohne jeden näher bestimmenden Beisatz.

[3]) In der Privat-Musikaliensammlung des Königs von Sachsen.

andere ist die große Scene der Berenice aus dem dritten Akt: Berenice ove sei?, die auch in der Composition Jommelli's so lebhaft bewundert wurde, und vom Dichter sehr glücklich für die musikalische Behandlung ersonnen ist. Burney hat Recht, wenn er sagt, diese Scene Rinaldo's könne als Beispiel dienen, zu welcher Vollendung es die dramatische Musik der Italiener schon um 1739 gebracht habe. Die Freiheit der Gestaltung, Eigenthümlichkeit der Erfindung, Mannigfaltigkeit und Wahrheit des Gefühlsausdruckes macht dieses Stück in der That zu einer hervorragenden Erscheinung in der Geschichte der Oper[1]). Für den großen Eindruck, den Rinaldo's Vologeso in der musikalischen Welt bewirkte, zeugt nicht nur der Umstand, daß aus diesem Werke mehrere Arien erhalten sind. In demselben Jahre ihres ersten Erscheinens in Rom soll sie auch schon in Straßburg gegeben worden sein[2]), im folgenden Jahrzehnt erregte Monticelli mit der Arie „Nell' orror di notte oscura" in London Aufsehen[3]), und noch im Jahre 1764 wurde die Partitur der gesammten Oper in Leipzig feil gehalten[4]).

Von Farnace, der zweiten Oper des Jahres 1739, weiß ich wenig zu sagen. Fétis hat die Jahreszahl wohl aus La Borde, welcher als den Dichter [Antonio Maria] Lucchini angibt. Dadurch werden wir auf Allacci zurückgeführt, der allerdings sagt[5]),

[1]) In Dresden a. a. O. befindet sich noch eine Arie von Rinaldo's Composition: Pensa, mio ben, chi sei, Pensa, che fido io t'amo (F-dur, C, Larghetto), bei der nicht bemerkt ist, wohin sie gehört. Sie dürfte ebenfalls aus dem Vologeso stammen und paßt für Akt II, Scene 2, wo Berenice durch Bitten und Schmeicheln den Lucio Vero zur Gnade gegen Vologeso bewegen will, dieser aber es ihr verwehrt, als ihrer beider nicht würdig. Die Musik ist schön und ausdrucksvoll.

[2]) Gerber, Lexicon II, Sp. 293.

[3]) Burney, A general History. Vol. IV p. 559 und 448. Sie steht in den von Walsh herausgegebenen Favourite songs of the Opera of Gianguir, einem Pasticcio, zu dem außer Rinaldo noch Hasse, Lampugnani und Brivio beigesteuert haben.

[4]) Breitkopfs Verzeichniß von Neujahr 1764, S. 28: „Rinaldo, di Capua, Opera. Il Vologese. rappr. in Argentina 1739. 15 Thaler."

[5]) Drammaturgia. In Venezia, 1755. Col. 328.

daß Lucchini's Farnace 1739 in Venedig mit Musik von „Leonardo da Capua, Napolitano" gegeben sei. Ist nun „Leonardo" nur ein Versehen Allacci's statt „Rinaldo" — was allerdings anzunehmen, — so haben La Borde und Fétis Recht [1]). Die Existenz einer Oper Farnace von Rinaldo's Composition ist aber auch ohnedies erwiesen. Padre Martini besaß seiner Zeit die Partitur.

Außer diesen drei Opere serie und dem schon genannten Componimento drammatico sind noch ferner drei Opern ernsten Charakters nachweisbar. Im Carneval 1743 führte Rinaldo in Rom einen Turno Herdonio Aricino auf, und zwar nella Sala degl' Illustrissimi Signori Capranica. Gioachino Conti, genannt Gizziello, derselbe ausgezeichnete Sopranist, welcher 1736 und 1737 unter Händel in London gewirkt hatte, sang eine Hauptpartie darin. Weiteres ist über dieses Werk nicht bekannt geworden. Mit Mario in Numidia, der sechs Jahre später, also zum Carneval 1749 in Rom erschien, steht es besser. In dieser Oper, die von Giampietro Tagliazucchi gedichtet war, und im Teatro delle Dame aufgeführt wurde, sang kein Geringerer als Caffarelli die Hauptpartie; eine andere Rolle führte der treffliche Santarelli aus, der in demselben Jahre zum päpstlichen Capellsänger ernannt wurde. An der Berühmtheit der Sänger mag man ermessen, in wie hohem Ansehen damals Rinaldo selber stand. Aus dem Mario sind fünf Arien und ein Duett erhalten [2]), sämmtlich von Bedeutung, theilweise ausgezeichnet schön. Drei von ihnen sind

[1]) Ihre Angaben werden bestätigt durch Taddeo Wiel, Catalogo delle Opere in Musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701—1750). Venedig, 1892. S. 129 f. Den Pompeo sang der damals 25jährige Anton Raaf, der 1781 noch als Idomeneo in Mozarts Oper auftrat.

[2]) In einer Abschrift von italienischer Hand, befindlich in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen. Ueber jedem Stücke steht: Alle Dame 1749. Del Signor Rinaldo di Capua. Alle Stücke sind auch noch in anderen, zum Theil mehrfachen Handschriften dort vorhanden. Zwei derselben (Fui lieto allor und Deh se pietà) auch auf der königl. Hof- und Staatsbibliothek zu München.

Bravourarien im großartigen Stil und mit einer reichen Orchesterbegleitung ausgestattet, die Flöten, Oboen, Hörner, ja selbst Trompeten in Verwendung bringt. Der bloße Augenschein würde lehren, daß sie für einen Gesangsmeister ersten Ranges bestimmt gewesen sein müssen, wüßten wir auch nicht, daß Caffarelli dieser Meister war[1]). Die Arie Deh se pietà pur senti (A-dur, C, Largo) bewegt sich dagegen durchaus in einfachen, getragenen Melodien von überzeugender Schönheit; von großer Wirkung sind namentlich einige im breiten Crescendo und mit lang ausgehaltenen Tönen über den Achteln der Begleitung aufsteigende Tongänge. Einen mehr lieblichen, schmeichlerischen Charakter trägt die Arie Al caro amato oggetto Dite che partirò (A-dur, 3/8, Grazioso.) Von gesangreichster Melodieerfindung ist das Duett Vanne, addio! (A-dur, 3/4, Larghetto); eine südlich-süße Fülle quillt aus diesen Tönen, die von weitem auf gewisse Stücke aus Mozarts Cosi fan tutte hindeuten.

Es muß auch eine Olimpiade von Rinaldo's Composition gegeben haben. Der Zufall hat zwei Arien auf unsere Zeit gelangen lassen, die einem am 25. November 1750 aufgeführten Werke entnommen sind[2]). Sie gehören in die berühmte Dichtung dieses Namens, die Metastasio 1733 verfaßt hatte, und zählen unter die reizendsten, die ich von Rinaldo kenne. Mit der einen: No, la speranza più non m'alletta, Voglio vendetta, non chiedo amor (G-dur, 2/4) singt Argene den treulosen Licida an (Akt II, Scene 12); der Ausdruck ist heftig, trotzig, doch wird weislich jedes tragische Pathos vermieden. Die andere: Caro, son tua così, Che per virtù d'amore I moti del tuo core Risento anch' io (Akt III, Scene 2), gehört der edlen Aristea,

---

[1]) Die Anfänge der Arien sind: Fui lieto allor che intorno Splendea sereno il giorno (F-dur, 3/4, Allegro ma non molto); Saggio nocchier s'ammira (D-dur, C, Allegro); Al mio cor parlar non sento Che furor, vendetta ed ira (G-dur, C, Allegro).

[2]) Auch sie werden in der Musikaliensammlung des Königs von Sachsen aufbewahrt. Die Handschrift ist die eines Italieners.

die den Geliebten vor dem Zorne ihres Vaters schützen und diesen zugleich milde gegen den verbrecherischen Freund des Geliebten stimmen will. Es ist ein Andantino grazioso (D-dur, $^3/_4$) voll hingebender Zärtlichkeit; Flöten und Hörner neben dem Saitenquartett dienen, ein blühendes Colorit herzustellen, und sind oftmals zu feinen Klangwirkungen verwendet.

Noch liegen drei einzelne Sopran-Arien vor, die ich zur Zeit nicht unterzubringen weiß, die aber den Stil der Opera seria zeigen. Sie alle verrathen die hervorragende künstlerische Begabung und den Geschmack ihres Schöpfers, unbedeutend ist keine von ihnen, doch zeichnet sich durch ihre frühlingsartige Lieblichkeit aus Quell' amor che il petto accende Alimenta un cor gentile (F-dur, $^3/_8$, Andantino), die, mit Flöten und Hörnern ausgestattet, auch ganz feine Züge der Instrumentation aufweist. Die anderen beiden mögen wenigstens genannt sein: Priva del padre, oh Dio, Che da sperar mi resta (F-dur, $^2/_4$, Allegro), und: Non sa trovar conforto Il povero mio core (G-moll, C), Andante.

Sehr thätig ist Rinaldo in der Opera buffa und den ihr verwandten Gattungen gewesen; dies können wir trotz der Kargheit und Zusammenhangslosigkeit der über ihn vorhandenen Nachrichten dennoch deutlich erkennen. Vielleicht wird es nur die Opera buffa sein, in deren Geschichte er fortlebt, schon um deswillen, weil sein einziges ganz erhaltenes Werk eine solche Oper ist; daß ihm diese wirklich einen dauernden Nachruhm sichert, dürfte außer Zweifel stehen. Bevor ich mich ihr zuwende, möge über die andern Werke dieser Gattung kurz gesprochen werden. Die chronologische Folge eröffnet La libertà nociva, ein Dramma giocoso per Musica im Carneval 1740 auf dem Teatro alla Valle in Rom zum ersten Male aufgeführt. Die Beliebtheit dieses Werkes bezeugen spätere Aufführungen in Florenz (1742), Bologna (1743), Venedig (1744). Wenn berichtet wird, Rinaldo und Galuppi hätten diese Oper zusammen componirt, so ist das sicherlich nur auf die Aufführung in

Venedig zu beziehen. Bei dieser werden in Rinaldo's Musik Einlagen von Galuppi gemacht worden sein [1]). Ein andres Werk Rinaldo's, das erst 1744 entstand und im Teatro San Cassiano zu Venedig im Carneval desselben Jahres aufgeführt wurde, mag er dann wirklich in Gemeinsamkeit mit Galuppi gearbeitet haben. Es ist L'ambizione delusa, ebenfalls ein Dramma giocoso per Musica. Das Textbuch in Bologna erwähnt freilich nur Rinaldo als Componisten, Allacci aber neben ihm in zweiter Reihe auch Galuppi. Es ist eine natürliche Annahme, daß über der neuen Inscenirung eines älteren Werkes Rinaldo's die beiden Tonmeister sich gefunden, und alsdann noch für denselben Carneval an einem neuen Werke ihre Kräfte gemeinsam versucht haben. Die Ambizione delusa wurde im Frühjahr 1745 auch in Mailand gegeben. Von der Libertà nociva besaß seiner Zeit Padre Martini die Partitur [2]).

Schwach beglaubigt ist die Existenz einer Oper La donna vendicativa, welche schon um 1740 in Italien gegeben sein soll [3]). Sie für identisch zu halten mit La donna superba, die am 19. December 1752 von italienischen Buffonisten den Parisern vorgeführt wurde [4]), verbietet der uns bekannte Text der letzteren. Sicher wissen wir von einer Oper jenes Namens nur aus dem Jahre 1771; wäre sie damals erst componirt worden, so fiele sie in Rinaldo's späteste Zeit. Der vollständige

---

[1]) Allacci, Drammaturgia, col. 483. Bei La Borde, Essai sur la Musique, Bd. III, S. 191 steht unter den Opern Galuppi's von 1744 allerdings auch La libertà nociva.

[2]) S. über die beiden Opern aus Wiel, a. a. O. S. 147 f.

[3]) Clément et Larousse, Dictionnaire des opéras. Paris [1881]. p. 234. Auf Goldoni's gleichnamiger Komödie könnte sie nicht beruhen, da diese erst 1751 gedichtet wurde; s. Memorie di Carlo Goldoni, Tomo II, p. 100 (der Ausgabe von 1822).

[4]) Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker. Berlin, Georg Reimer 1884. S. 160. Daß 13. Dec. ein Druckfehler sei statt 19., weiß ich aus brieflicher Mittheilung des Herrn Verfassers. Dagegen gibt nach gefälligem Bericht des Herrn Mathis Lussy in Paris der gedruckte Katalog des Repertoire de l'Opéra den 29. Dec. an.

Titel ist La Donna vendicativa e l'Erudito spropositato. Sie wird als Intermezzo für vier Sänger bezeichnet, und wurde im Carneval im Teatro della Pace zu Rom gegeben. Ein Fragment der Musik befindet sich handschriftlich im British Museum zu London [1]).

Es folge Le Nozze di Don Trifone, ein Intermezzo für vier Sänger im Carneval 1743 in der Argentina zu Rom gespielt. Sodann: La Commedia in Commedia, Dramma giocoso nach dem gleichnamigen Lustspiel des Cosimo Antonio Pelli; die Aufführung fand 1749 zu San Cassiano in Venedig statt. Eine italienische Operntruppe führte das Werk in demselben Jahre auch in München auf [2]). Von der Musik ist kein Rest dort übrig geblieben, auch die Partitur, welche Martini besaß, ist verschwunden. Doch hat J. Walsh in London seiner Zeit eine Auswahl der Arien im Druck herausgegeben; die Oper muß also auch in London gespielt worden sein [3]). Ferner: Il Ripiego in Amore, eine Farsetta per Musica, erschien im Carneval 1751 auf dem Theater alla Valle zu Rom und wurde 1757 auch in Bologna gegeben. La Forza della Pace, ein Intermezzo für drei Sänger, kam im Carneval 1752 heraus und zwar wieder in Rom, aber im Theater della Pace, wo von nun ab alle noch bekannt gewordenen Opern Rinaldo's ihre Erscheinungsstätte finden. Ausgenommen ist nur die Serva sposa, ebenfalls ein Intermezzo für drei Sänger, dessen Titel schon verräth, daß es einer von Pergolese's Serva padrona herrührenden Anregung seine Entstehung verdankt, und das im Carneval 1753 wiederum auf dem Theater alla Valle gegeben wurde. La Chiavarina, Intermezzo für drei Sänger, 1754;

---

1) Additional Manuscripts Nr. 16. 116.

2) Allacci, a. a. O., col. 860. — Wiel, a. a. O. S. 174. Rudhart, a. a. O. S. 133.

3) The favourite Songs in the Opera call'd La Comedia in Comedia. Partitur. 21 Seiten in Fol. Ein Exemplar im British Museum.

Il Caffè di campagna, Farsetta für vier Sänger, 1764; Li Finti pazzi per amore desgleichen, 1770; endlich die schon genannte Donna vendicativa von 1771 sind die letzten römischen Opern. Wenn Burney erzählt, Rinaldo habe noch im Winter 1769—70 ein Werk in Rom mit Beifall aufgeführt, so wird man in Li finti pazzi eben dieses Werk zu erkennen haben. Die Angabe, daß es im Capranica-Theater aufgeführt sei, bildet kein Hinderniß; Capranica, oder vielleicht die schon oben genannten Illustrissimi Signori Capranica werden die Besitzer des Theaters della Pace gewesen sein. Nur durch eine im Carneval 1758 zu Florenz stattgehabte Aufführung ist La Smorfiosa bekannt, ein Intermezzo für drei Sänger. Auf dem erhaltenen Libretto wird Rinaldo als Maestro di Cappella Napoletano bezeichnet; der Beiname Napoletano ist ihm auch auf den Textbüchern zu La Forza della Pace (1752) und La Serva sposa (1753) gegeben. Ich vermag nicht bestimmt zu sagen, welcher Art die Beziehungen zu Neapel gewesen sein mögen, die hier angedeutet werden. Daß Rinaldo eine länger dauernde Anstellung in Neapel gehabt habe, halte ich für unwahrscheinlich. Möglicherweise zielt das einzelne Wort Napoletano nur darauf hin, daß er in Neapel seine musikalische Erziehung erhielt; schon bei der Oper Farnace wird er so genannt[1]). Als sein Hauptwohnsitz wird jedenfalls immer Rom angesehen werden müssen. Denn vom Jahre 1737 bis 1771 sind bei weitem die meisten seiner Opern in Rom aufgeführt; auf den Theatern Neapels, von deren Repertoiren wir durch Florimo sehr sorgfältige und vollständige Verzeichnisse haben, erscheint nicht eine einzige[2]).

---

[1]) Allacci a. a. O. col. 328.

[2]) Florimo, La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii. Band IV. — In der Bibliothek des Conservatoire in Brüssel wird unter Rinaldo's Namen geführt die Partitur eines Dramma giocoso: La Statua per puntiglio und die Ouverture zur Oper: Furberia in puntiglio. Aber diese Compositionen stammen von Marcello di Capua, der mit Familiennamen Bernardini hieß.

II.

Im Jahre 1752 kam eine kleine Truppe italienischer Opernsänger nach Paris. Sie hatte Deutschland durchzogen und darnach in Rouen auftreten wollen, wurde aber bewogen, zuvor in der Académie Royale de Musique einige Vorstellungen zu geben. Die Specialität der Signora Tonelli und der Signori Manelli und Cosimi — so lauteten die Namen der Hauptsänger — war die Opera buffa, oder wie man damals noch allgemein sagte: das Intermezzo[1]). Am 1. August 1752 führten sie sich vor dem Pariser Publikum mit Pergolese's Serva padrona ein, und spielten sodann ununterbrochen und mit unerhörtem Beifall bis in den Frühling 1754. Dies ist bekannt. Ebenso die Thatsache, daß das Auftreten der Sänger in Paris eine Umwälzung des französischen Geschmacks hervorrief und die Umbildung der Opéra comique zu einer höheren Kunstgattung bewirkte. Was hier hervorgehoben werden soll, ist, daß Rinaldo an den glänzenden Erfolgen seiner Landsleute einen Hauptantheil gehabt hat. Neben Pergolese's Werken und namentlich der Serva padrona, die freilich den Haupttreffer abgab, waren es ganz besonders diejenigen Rinaldo's, die dem unscheinbaren italienischen Intermezzo zu einem so unerwarteten und vollständigen Siege über die schwergerüstete französische Oper verhalfen. Die Donna superba ist schon genannt. Durchschlagender noch wirkte ein zweites Intermezzo. Dieses hieß La Zingara[2]).

---

[1]) „Quand tu auras courus les provinces d'Allemagne pour avoir ton pain à manger et ton eau à boire, je t'envoirai là où la louange t'attend et où tu feras ma volonté", läßt Grimm in Le petit Prophète de Boehmischbroda (1753) die geheimnißvolle Stimme zu Manelli sagen.

[2]) Albert Jansen hat (a. a. O. S. 159 f.) in dankenswerther Weise die in Paris gespielten Opern jener Buffonisten zusammenzustellen gesucht. Der Name „Altella" (S. 159, Z. 33—34) ist ein Druckfehler für „Latilla". „Il Tracollo" und „Il medico ignorante" sind ein und dasselbe Stück. Ob das Verzeichniß ganz vollständig ist? Jener Anonymus, welcher unter dem 21. Februar 1753 auf Grimms Petit prophète de Boehmischbroda

Nisa, ein Zigeunermädchen, und ihr Bruder, Tagliaborse betrügen, bestehlen, hänseln und ängstigen einen alten Geizhals Calcante, und zwingen ihn endlich, die Nisa zu heirathen. Die Handlung soll auf einem Ereigniß fußen, das sich in einer italienischen Stadt wirklich zugetragen habe. So meldet ein bemerkenswerthes Schriftstück von der Hand Jean-Jacques Rousseau's, das aus der Bibliothek zu Neuchâtel ans Licht gezogen zu haben ein Verdienst Albert Jansens ist. Ich nehme an, daß die Autorschaft Rousseau's feststeht und nicht etwa nur eine von ihm gefertigte Copie vorliegt; der Inhalt ließe auch die letztere Annahme zu, und ein anderes Zeugniß für den Autor als seine Handschrift ist, soviel ich sehe, nicht vorhanden. Indessen irrt Jansen wohl sicherlich, wenn er das Schriftstück ansieht als ein Vorwort zu einer Ausgabe der Zingara[1]). Rousseau hatte im Herbst 1752 Pergolese's Serva padrona herausgegeben, und bei seiner leidenschaftlichen Bewunderung der heiteren italienischen Oper wäre es an sich durchaus glaublich, daß er die Absicht gehabt hätte, eine Ausgabe der Zingara folgen zu lassen. Aber der Inhalt des Schriftstückes ist nicht die Ankündigung einer solchen, sondern vielmehr die einer Aufführung. Das Theaterpublikum ist es, das vorbereitet, günstig und nachsichtig gestimmt werden soll. Man hatte den Buffo-Sängern einen Vorwurf daraus gemacht, einen Apotheker auf die Bühne der Académie Royale gebracht zu haben. Das war aber nicht durch die Zingara geschehen, wie Jansen annimmt, denn in dieser kommt kein Apotheker vor, sondern durch den Medico ignorante, der den 1. Mai 1753 zum ersten Male aufgeführt worden war. Sieben Wochen später (den 19. Juni) brachten die Italiener mit der Zingara wieder eine Novität, in der nun so-

---

replicirte, nennt S. 7 Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli [Galuppi] Vinci und Pergolese. Woher kannte er diese, wenn nicht aus den Pariser Aufführungen? Porpora und Galuppi sind aber bei Jansen überhaupt nicht vertreten, und Leo wenigstens nicht vor dem 21. Februar 1753.

[1]) A. a. O. S. 198 f.

gar ein Mensch auftrat, der sich in einen Bären verkleidet hatte. Da galt es, den darob entstandenen Unwillen vor der ersten Wiederholung im voraus zu beschwichtigen und der Mißgunst der „Königs-Ecke" einen Damm vorzubauen. Hatte die Oper nur diesen Stein des Anstoßes glücklich überwunden, dann — darauf konnte man rechnen — that der Zauber der Musik und des italienischen Gesanges das Uebrige.

Nach diesen Bemerkungen darf ich wohl das interessante Schriftstück hier einfügen; es wird auch später noch auf dasselbe zurückzukommen sein.

Avertissement.

Nous offrons au public un Intermède du celèbre Rinaldo auquel on a été obligé de faire de grands changements pour se conformer le plus qu'il était possible au goût de la nation. Il serait impossible de dire que le sujet en est tiré d'une aventure arrivée dans une ville d'Italie, car nous n'ignorons pas que la vérité qu'on demande au théâtre, n'est pas une vérité de moeurs et de caractères. Il ne le serait pas moins de vouloir excuser la scène de l'ours, si le public la désapprouve. On lui représenterait en vain qu'il refuse de tolérer dans une bouffonnerie un spectacle moins choquant que les monstres qu'il souffre paisiblement dans plusieurs opéra sérieux, et que le déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs, et pour ainsi dire, de concert avec eux, est une chose moins puérile que de chercher à les épouvanter par des véritables bêtes féroces mal représentées. Ces raisons, que tout spectateur raisonnable et impartial saura bien se dire lui-même, ne nous concilieront point les bonnes grâces de ceux auprès desquels nos efforts mêmes pour leur agréer nous servent d'obstacles pour y réussir, de ceux qui nous font un crime d'avoir déshonoré par un simple nom d'apothicaire ce même théâtre qui ne l'a point été par les seringues de Pourceaugnac, comme si la gloire d'un théâtre pouvait dépendre du rang des

personnages qu'on y représente, et qu'il fallut plus de talent pour jouer le rôle d'un prince que celui d'un bourgeois ou d'un artisan. Il n'y a que la mauvaise musique qui puisse déshonorer une Académie de musique, et nous ne craignons pas qu'on nous reproche d'avilir à cet égard le théâtre sur lequel nous avons l'honneur de représenter. C'est à nous à souffrir avec respect la sévérité qu'il plait au public d'exercer envers nous, en faisant tous nos efforts pour n'avoir besoin que de la justice. Nous sentons avec douleur combien nous sommes loin de mériter ses suffrages, mais si notre plus grand crime est de chercher à lui plaire, nous n'épargnerons rien pour nous rendre encore plus coupables [1]).

Eine Ausgabe der Zingara ist aber in dieser Zeit in Paris wirklich erschienen. Ob Rousseau an ihrer Veranstaltung sich betheiligt hat, weiß ich nicht; sicher ist, daß nicht er der Herausgeber war, sondern der Sänger Cosimi, der den Tagliaborse darstellte, und daß obiges Avertissement sich in ihr nicht findet. Die splendid ausgestattete Partitur von 106 Seiten in Querfolio hat französischen Titel und Dedikation. Der Titel lautet: La Bohemienne | Intermede | en deux actes | del Signor Rinaldo da Capua, | Représenté par L'Academie Royale de Musique | en Juin 1753. | Dedié | A Son Altesse Serenissime Monseigneur Le Comte de Clermont | Prince du Sang. | Se vend a Paris | Aux adresses ordinaires. | Aus Cosimi's Dedikation genügt die Mittheilung folgender Sätze: Encouragé par Les bontés dont Votre Altesse Serenissime m'honore, j'ose Lui presenter cet ouvrage. L'Illustre Musicien qui en est L'auteur, jouit dans son pays même et de son vivant de La plus grande réputation. Dann folgt die Musik mit italienischem Text; über dem ersten Stücke steht das Personenverzeichniß, nach dem also Cosimi den Tagliaborse, Manelli den Calcante und die Signora Tonelli die Nisa sangen [2]).

[1]) Jansen, S. 464 f.

[2]) Ein Exemplar dieser Partitur auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Hier wären wir nun endlich im Besitze einer vollständigen Oper Rinaldo's. Leider ist die Freude nicht ungetrübt. In dem Avertissement steht zu lesen, daß man verpflichtet gewesen sei, große Veränderungen vorzunehmen, um sich dem Geschmack der Franzosen möglichst anzupassen. Da nun Cosimi die Oper zweifellos in der Gestalt hat stechen lassen, in der er und die Seinigen mit ihr beim französischen Publikum Glück gemacht hatten, so folgt, daß seine Ausgabe der Zingara nicht die Originalgestalt derselben bietet. Es frägt sich nun, ob es möglich ist, zu erkennen, worin die Veränderungen bestanden haben.

Die Verhältnisse scheinen insofern günstig zu liegen, als wir nicht allein auf Cosimi's Ausgabe angewiesen sind. Nachdem die italienischen Sänger 1754 ihre Vorstellungen in Paris geendigt hatten, begaben sie sich in ihr Vaterland zurück und traten im Carneval 1755 in Pesaro auf. Hier spielten sie alsbald auch die Zingara Rinaldo's. Das zu diesem Zwecke gedruckte Textbuch ist erhalten; die Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna besitzt ein Exemplar. Der Titel ist dieses Mal so gefaßt: Il vecchio Amante e la Zingara. Drammi giocosi per Musica[1]). Der Erwähnung werth ist noch der Zusatz: Dopo essere stati fatti nel 1754 in Parigi. Man ersieht hieraus, daß die Oper auch noch 1754, also von ihrem ersten Erscheinen am 19. Juni 1753 wohl bis zum Ende der italienischen Vorstellungen in Paris ununterbrochen gespielt sein wird. Zugleich sollte dieser Zusatz unzweifelhaft als Empfehlung dienen. Daß in Pesaro dasselbe Arrangement der Oper vorgeführt worden wäre, das für den Geschmack der Pariser hergerichtet war, darf aus jenen Worten nicht abgeleitet werden. Die Gründe, welche

[1]) Der Plural Drammi ist aus dem Gebrauche jener Zeit beibehalten, da die beiden Akte noch zwei selbständige, mit einander nicht zusammenhängende Stücke waren. In demselben Sinne findet man in dieser Zeit auch noch Intermezzi gesagt, wo es sich doch schon um ein einheitliches zweiaktiges Stück handelt.

die grands changements veranlaßt hatten, fielen ja in Italien fort. Wirklich zeigt denn auch das Pesareser Libretto nicht unerhebliche Abweichungen von Cosimi's Ausgabe. Nur will es wieder das Unglück, daß nicht alle Abweichungen als Restitutionen des Originals angesehen werden können. Es sind nämlich den drei — oder, wenn man eine stumme Person mitzählen will, vier — Personen des Stücks, auf die sich das Original offenbar beschränkt gehabt hat, noch zwei Personen hinzugefügt: Livio, amante di Ginevra und Ginevra, nipote di Calcante. Diese stehen als ernsthaftes Liebespaar zu den Uebrigen im Contrast, und Nisa muß außer allem, was sie sonst mit Calcante aufstellt, ihn auch noch zwingen, die Heirath seiner Nichte mit dem ihm verhaßten Livio zuzugeben. Daß dieses Paar ein nachträgliches Einschiebsel ist, ergibt sich für den Kenner schon daraus mit völliger Sicherheit, daß Livio und Ginevra, obschon auf der Bühne anwesend, doch nicht an dem Schlußgesange theilnehmen; sie gehen vor demselben ab, und er erfolgt, wie ausdrücklich vorgeschrieben ist, nur a tre. Es ergibt sich aber auch aus der inneren Zusammenhangslosigkeit, die zwischen ihren Scenen und dem Fortgange des Ganzen zu bemerken ist. Solche sentimentale Liebesscenen sind überhaupt gegen den Stil der damaligen Opera buffa. Auch läßt sich wenigstens zum Theil für die Gesangsstücke der beiden eine fremde Quelle nachweisen. In der sechsten Scene des zweiten Aktes singt Livio eine Arie: Fui lieto allor, che intorno Splendea sereno il giorno. Diese kennen wir schon: sie stammt aus Mario in Numidia. Die Urstätte der übrigen Arien kann ich freilich nicht aufzeigen. Aber es ist um so weniger daran zu zweifeln, daß auch sie aus anderen Opern Rinaldo's hier eingelegt worden sind, als am Anfang des Textbuches unter dem Personenverzeichniß ganz einfach und allgemein steht: La musica è del sig. Rinaldo di Capua. Offenbar hatten sich in Pesaro zu der kleinen Pariser Truppe noch zwei andere Gesangskräfte gesellt, die den Wunsch hatten, auch in der Zingara Verwendung zu finden. Diesem

Wunsche wurde denn mit echt italienischer Naivetät entsprochen. Die beiden Gesangskräfte waren Damen; es mußte also auch der Livio von einer Sängerin vorgestellt werden. Da paßte die Arie des Mario ganz gut; denn dieser war eine Sopranrolle. Ich darf das gesammte Personenverzeichniß hier mittheilen, auch um der drei Pariser Sänger willen, die nur in dem Pesareser Textbuch sämmtlich mit ihrem vollen Namen erscheinen, und die doch in der Geschichte der Oper epochemachende Persönlichkeiten geworden sind:

Nisa, Zingara.
La signor' Anna Tonelli.
Livio, amante di Ginevra.
La signora Francesca Mucci.
Ginevra, nipote di Calcante.
La signor' Anna Favelli.
Calcante, vecchio avaro.
Il Sig. Petronio Manelli.
Tagliaborse, fratello di Nisa.
Il Sig. Giuseppe Cosimi.
Taddeo, servo di Calcante.

Livio und Ginevra zu Liebe mußten nun aber in der Partitur gewisse Veränderungen und Auslassungen vorgenommen werden. Wir können also auch mittelst des Pesareser Libretto nicht ohne Weiteres auf die volle Originalgestalt der Oper kommen.

Nicht lange nachdem die Bouffonisten aus Paris geschieden waren, hatte sich Favart der Zingara bemächtigt, sie ins Französische übersetzt, den Dialog hier und da erweitert und unterhaltender gemacht, und sodann das Werk am 28. Juli 1755 auf dem Théâtre Italien aufgeführt. Favarts berühmte Gattin spielte die Nisa, Rochard den Calcante, Chanville den Tagliaborse, der hier unter dem Namen Brigani erscheint. Auch in dieser Gestalt erwarb sich das Stück großen und dauernden Beifall, am 1. December 1755 und am 11. Februar 1756 mußte es vor den Majestäten gespielt werden; es wurde sogar von einem

gewissen Mouston parodirt und als Parodie am 14. Juli 1756 mit wenig Erfolg gegeben[1]). Unter dem Titel La Bohémienne, Comédie en deux actes en vers, meslée d'Ariettes, traduite de la Zingara, interméde italien, par M. Favart ist die Partitur in Paris gestochen worden nebst dem vollständigen Dialog, der nach französischer Sitte an die Stelle des italienischen Secco-Recitativs getreten war. Exemplare der Partitur sind noch ziemlich häufig und beweisen die weite Verbreitung dieser Bearbeitung. Wenn auch das Jahr der Publication nicht angegeben ist, so darf man doch annehmen, daß sie noch im Jahre 1756 erfolgte; gewiß nicht viel später. Das Stück ist in die gesammelten Theaterwerke Favarts und seiner Gattin aufgenommen[2]), und zwar mit der Musik, die auch separat zu kaufen war; indessen beschränkt sich die Musikbeilage, wie damals in solchen französischen Publicationen häufig, nur auf die Mittheilung der Singstimmen. Eine andere Ausgabe der Bohémienne erschien in Lüttich; hier sind die Musikstücke in den Text gedruckt und mit einem Instrumentalbaß versehen[3]).

Es ist schon an und für sich nicht wahrscheinlich, daß Favarts Ausgabe dem Originale näher kommen sollte, als diejenige Cosimi's. Wenn die Italiener selbst dem französischen Geschmacke zu Liebe Aenderungen mit der Partitur vorgenommen hatten, so war für Favart kein Grund vorhanden, sich diese Concessionen nicht anzueignen, falls sie auch ihm die Wirksamkeit des Stückes zu fördern schienen. Sein Streben mußte sein, ein recht interessantes Stück herzustellen, in dem namentlich seine Frau ihr Talent glänzen lassen konnte, nicht aber, dem Originale

---

[1]) Histoire du théatre del l'Opéra comique. Tome second. A Paris, 1769; p. 218. — De Léris, Dictionnaire portatif historique et littéraire des théatres. Paris, 1763; p. 84 und 643.

[2]) Théatre de M. Favart. Tome second. A Paris. 1763. 8. Sechstes Stück.

[3]) La Bohémienne. Comédie en deux actes en vers. A Liège, chez F. J. Desoer. 8. Ohne Jahr.

möglichst treu zu folgen, vorausgesetzt, daß er von dessen Beschaffenheit überhaupt Kenntniß hatte. Ein Vergleich der beiden Partituren lehrt, daß die Cosimische in der That von Favart gekannt und benutzt worden ist. Beide lassen eine correcte Redaction vermissen, die Favartsche ist in einigen aus Cosimi entnommenen Stücken geradezu liederlich zu nennen. Aber nicht überall hat die italienische Partitur Vorlage der französischen sein können. Es finden sich in letzterer mehrere Stücke, die in jener fehlen.

Hier scheint nun ein Avertissement in Favarts Partitur von Wichtigkeit zu sein, das sagt, die Musik sei von Signor Rinaldo da Capua, aber hinzufügt, das Duo am Schluß des ersten Aktes sei aus Pergolese's Serva padrona und die Ariette Laissez mon coeur sei „de Lasci des 3. Cigibées." In der That findet sich das Duett Per te io ho nel core, das den Schluß von Pergolese's berühmter Oper bildet, hier an der bezeichneten Stelle mit einem parodirten Texte anstatt des Originalduetts Amore, oh che diletto eingesetzt. Opern des Titels I tre Cicisbei ridicoli gab es von Natale Resta und Legrenzio Vincenzo Ciampi. Lasci dürfte überhaupt kein Componistenname sein; vielleicht soll es Laschi heißen, dieser Name kommt wenigstens in der damaligen italienischen Künstlerwelt vor [1]. Doch wäre ich geneigter, an die Oper Ciampi's zu denken, da dieser Componist durch seinen Bertoldo in corte, den Favart selbst später parodirte, in Paris beliebt geworden war. Vielleicht liegt also ein Versehen vor; Gewisseres würde man nur sagen können, wenn Ciampi's Oper wieder aufgefunden wäre. Immerhin schiene, nachdem die der Zingara einverleibten Stücke fremder

[1] In einer Oper „Orazio" sang in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts zu London ein Signor Laschi eine Arie von Alessandro Macchari und in derselben Oper eine Signora Laschi eine Arie von Paradies. Es geht aus einer Sammlung von Arien hervor, die Walsh in London aus dieser Oper herausgab. Beide Laschi traten auch 1744 in Rinaldos La Libertà nociva und L'ambizione delusa auf.

Componisten dergestalt gewissenhaft angeführt worden sind, der Schluß gestattet, daß alle übrigen Stücke der Partitur, auch diejenigen, welche sich nicht in Cosimi's Ausgabe finden, von Rinaldo herrühren. In Bezug auf die Angabe der Autoren wird in den französischen Partituren jener Zeit, und namentlich in den Partituren von Favartschen Stücken sonst immer ganz accurat verfahren. Ich führe nur dessen Annette et Lubin an; auf dem Titel steht: Melée d' Ariettes et Vaudevilles dont les accompagnements sont de Mr. Blaise. Damit nicht genug; es steht in der Partitur außerdem bei jedem Stück, das Blaise vollständig componirt hat, dieses noch besonders angemerkt. Mit der Partitur der Bohémienne verhält es sich dennoch anders. Ihr sind außer den genannten noch drei fremde Opern-Arien eingefügt, deren eine der „Scaltra Governatrice" des Cocchi, deren andere wahrscheinlich dem von Carlo Sodi componirten „Giocatore" („Serpilla et Baccocco"), deren dritte endlich Ciampi's Bertoldo in Corte entlehnt ist. Aber bei keiner von ihnen ist die Entlehnung angemerkt; sie segeln sorglos unter Rinaldo's Flagge. Wird hierdurch das Vertrauen auf die Zuverlässigkeit der Favartschen Partitur noch um ein gutes Theil tiefer herabgedrückt, so kommt hinzu — wie um die Verwirrung vollständig zu machen —, daß die Zingara anfänglich von den Bouffonisten in Paris in etwas anderer Form gespielt sein muß, als bei späteren Wiederholungen. Die Texte pflegten mit gegenüberstehender französischer Prosa-Uebersetzung gedruckt zu werden [1]. Bei Vergleichung des vor der ersten Aufführung der Zingara gedruckten Textbuchs mit Cosimi's Partitur stellt sich heraus, daß sie nicht überall stimmen.

Das ist das Material, mit dem wir uns behelfen müssen. Unter Zuhülfenahme sämmtlicher inneren kritischen Mittel will

[1] Eine reichhaltige, wenn auch nicht sämmtliche damals gespielte Opere buffe umfassende Sammlung solcher Textbücher besitzt Herr D. F. Scheurleer in 's-Gravenhage und hat sie mir freundlichst zur Verfügung gestellt.

ich nunmehr versuchen, ob es gelingt, die Originalgestalt der Zingara bis zu einem gewissen Grade wiederherzustellen. Zu diesem Zwecke empfiehlt es sich, die einzelnen Nummern der Partitur nach der Reihe durchzugehen. Ich lege hierbei die Cosimische Ausgabe zu Grunde und erkläre ihre Abweichungen von dem Pariser Libretto damit, daß sie erst nach der, gewisse Unmöglichkeiten offenbarenden, ersten Aufführung redigirt worden ist.

Erster Akt.

1. Eine Canzonette, von Nisa und Tagliaborse zweistimmig vorgetragen, vom Baß und zwei höheren Instrumenten (Violinen) begleitet, dient als Einleitung. Der Text lautet:

Con la speme del goder
Pace attenda e rida il cor.
Vada lunge ogni pensier
Di tristezza e di dolor.

Die Tonart ist E-dur, nur in der in Favarts Werken enthaltenen Musikbeilage ist D-dur gewählt. Auf eine Kritik des ziemlich fehlerhaften Stichs lasse ich mich hier nicht ein; doch ist zu bemerken, daß Tagliaborse's Stimme in Cosimi's Ausgabe im Altschlüssel notirt ist, während alle andern Ausgaben ihn eine Oktave tiefer im Baßschlüssel singen lassen. Auch bei Cosimi ist natürlich die Baßlage gemeint, ebenso wie in der gleichfalls im Altschlüssel notirten Arie Voce che flebile. Die Schlüsselverwendung war damals in der Opernmusik eine sehr willkürliche und hing oft von Zufälligkeiten ab, die sich unserer Kenntniß entzogen haben. Von Tagliaborse's Partie sind in Cosimi's Ausgabe die Recitative im Baßschlüssel, die eben erwähnten Stücke im Altschlüssel, die Arie Tu non pensi und der Schlußgesang aber im Tenorschlüssel notirt. In Favarts Partiturausgabe findet sich nur Baß- und Tenorschlüssel angewendet, letzterer in Uebereinstimmung mit Cosimi. Die Musikbeilage in Favarts Werken weist bis auf den im Schlußgesang verwendeten Tenorschlüssel überall Baßschlüssel auf, hat aber die Arie Tu non pensi von D-dur nach B-dur transponirt. In der Lütticher

Ausgabe endlich ist der Baßschlüssel, und wo bei Cosimi Tenor-, der Violinschlüssel gesetzt. Es ergibt sich, daß die Stimme des Vertreters dieser Rolle, also des Cosimi selbst, ein nach der Höhe hin besonders ausgiebiger Tenor-Bariton gewesen sein muß, und die Vermuthung liegt nahe, daß Rinaldo die Zingara eigens für jene kleine Truppe componirt haben dürfte.

Was nun aber die Canzonette an sich betrifft, so ist es schon bei diesem ersten Stücke zweifelhaft, ob es ursprünglich für die Oper componirt worden ist. Daß es in dem Pesareser Libretto nicht steht, will freilich nichts bedeuten. Denn hier bilden zwei hinzugedichtete Scenen von Ginevra und Livio den Anfang. Aber Buffo-Opern pflegen schon im allgemeinen nicht mit solchen liedartigen Gesängen eingeleitet zu werden. Was wichtiger ist: der Text paßt nicht zu der Situation. Denn so sehr er sich auch in allgemeinen Wendungen bewegt, grade diese Situation wird durch sie nicht gedeckt. Die Gemüthslage dieses spitzbübischen Geschwisterpaares, das im Begriffe ist, einen alten, geizigen Tropf zu dupiren, und sich darauf freut, kann nimmer in solchen Worten Ausdruck finden. Ich glaube daher, daß der Componist sein Werk sogleich mit dem Recitativ der Nisa begonnen hatte.

2. Arie des Tagliaborse Tu non pensi (D-dur). In dem Pesareser Libretto tritt Tagliaborse gleich als Bär verkleibet auf. Die Arie Tu non pensi findet sich hier aber in der ersten Scene des zweiten Aktes. Auch im Pariser Textbuch erscheint er von Anfang an in Bären-Vermummung und singt seine Arie unter diesen erschwerenden Umständen. Bei Cosimi verkleidet er sich erst während Calcante's Arie Ho ragione. Man bedenke nun, daß die Italiener grade mit dem Bären Anstoß bei den Parisern erregt hatten. Sie mußten deshalb suchen, die Zuschauer auf diese Erscheinung möglichst vorzubereiten. In dem Avertissement betonen sie das Stattfinden des déguisement d'un homme en ours sous les yeux des spectateurs. Hier liegt also offenbar eine der von ihnen eingestandenen Ver-

änderungen vor. Was aber die Arie betrifft, so gehört sie ursprünglich gewiß in die erste Scene des zweiten Aktes. Der Schnitt, der behufs der Umstellung in das vorangehende Recitativ gemacht werden mußte, ist nämlich noch deutlich zu erkennen. Er fällt hinter den Ausruf A meraviglia. Die folgenden Worte: Tutto va ben, ma l'orso vuol mangiare gehören schon in den zweiten Akt, und passen, überlegt man es sich genau, auch nicht an den Anfang des ersten. Die Worte Nisa's, die den Bruder in seiner Verkleidung prüfend und lachend betrachtet: Desta alle risa Il vederti vestito in questa guisa. Pure lo sai per prova Che ad ingannar la gente molto giova mußten natürlich für die endgültige Pariser Bearbeitung ganz fort bleiben, da hier Tagliaborse in der ersten Scene noch nicht verkleidet auftrat. So ist an dieser und auch an anderen Stellen manches vom Secco-Recitativ in Wegfall gekommen; nicht weniger haben oftmals kleine Aenderungen in der Singstimme und den Harmonienfolgen eintreten müssen, um das Zerstückelte wieder zusammenzufügen. In diesen Dingen auf die Originallesarten zurück zu gelangen, ist also unmöglich. Ueber die Arie aber sei noch bemerkt, daß Rousseau sie als Beispiel anführt, wie in der italienischen Oper sich Gesang und Instrumente zu einer solchen Bestimmtheit des Ausdrucks vereinigten, daß der Sänger dadurch zu gewissen entsprechenden Gesten gleichsam gezwungen würde[1]).

3. Arie des Calcante Ho ragione, si Signore (G-dur). An dem Orte, wo ihm die Zigeuner-Geschwister auflauern — nach Pesareser Vorschrift ein Gehölz außerhalb der Stadt, nach Pariser eine einsame Straße innerhalb der Stadtmauer —, erscheint der Alte zankend mit seinem Diener Taddeo. Seine Arie wäre also die erste der Oper, der vorausgehende Dialog der Geschwister hätte nur im Secco-Recitativ zu verlaufen. Ver-

[1]) In der Lettre sur la musique française, die überhaupt ein bewunderungswürdiges Verständniß der damaligen italienischen Musik offenbart.

gleicht man mit diesen Ergebnissen Favarts Bearbeitung, so stellt sich heraus, daß er hier ausschließlich der Ausgabe Cosimi's gefolgt sein muß. Damit soll indessen noch nicht behauptet sein, daß ihm die Originalpartitur in der Gestalt, wie sie die Italiener mit nach Paris gebracht hatten, ganz unbekannt gewesen sein müsse.

Dem Calcante nähern sich Nisa und der inzwischen zu einem Bären umkostümirte Tagliaborse. Ihn reizt ihre Schönheit, schreckt die Anwesenheit und Zudringlichkeit des Bären. Doch läßt er sich von ihr aus der Hand weissagen.

4. Vierstrophiges Lied der Nisa Ella può credermi (D-moll), in welchem sie dem Calcante ihren Spruch sagt. Am Schluß einer jeden Strophe macht Calcante seine Bemerkung dazu. Ein in seiner Einfachheit genial zu nennendes Stück.

Im Recitativ bittet ihn Nisa dann, ihren Bären vor ihm tanzen lassen zu dürfen.

5. Tanz des Bären. Eine reizende G-moll-Melodie, von Nisa nur geträllert. Sie besteht aus zwei zu wiederholenden Theilen, deren erster vier, deren letzter acht 2/4-Takte zählt.

Calcante ist entzückt und will ihr den Bären abkaufen, mit dem er glaubt ein gutes Geschäft machen zu können. Sie verlangt 30 Dukaten. Bis hier fließen unsere Quellen denselben Weg; jetzt aber trennen sie sich wieder. In den Libretti macht Calcante ein Gegengebot von 10 Dukaten; Nisa meint, er würdige doch die Künste des Bären zu wenig und läßt ihn noch einmal tanzen. Darauf versteht sich Calcante zu 20 Dukaten, und Nisa erklärt sich einverstanden. In der nachträglichen Umarbeitung für die Académie Royale tritt das Bestreben hervor, über diese Scene möglichst rasch hinweg zu kommen: der Bär tanzt nur einmal, Calcante bietet 20 Dukaten, und der Handel wird abgeschlossen. Daß die Scene, wie sie in Pesaro gespielt wurde, eine Wiederherstellung des Ursprünglichen ist, sieht man leicht. Das zum zweiten Tanz gesungene Larà, larà, larà des Textbuches scheint anzudeuten, es sei hier die Melodie von vor-

her wiederholt worden. Favart hat unzweifelhaft die Originalgestalt dieser Stelle gekannt. Da seine Bohémienne auf dem Théâtre Italien erschien, brauchte er Tadel wegen Entwürdigung der Bühne durch derlei Possen nicht zu befürchten. Er konnte die Scene wieder in ihrem vollen Umfange spielen lassen, und that es um so lieber, als seine Frau in der Rolle der Nisa gerade hier eine gute Gelegenheit erhielt, ihre eigenthümlichen schauspielerischen Gaben zu entfalten. Wir finden in seiner Partitur aber keine Wiederholung der vorigen Tanzmelodie. Nisa singt ein neues Liedchen, zu dessen Rhythmen der Bär Tagliaborse Tanzschritte und Complimente machen muß. Ich theile es auf den folgenden Seiten vollständig mit, denn es ist ein Stück, durch welches sich das Interesse für Rinaldo von Capua mit der Musikübung unserer Tage verknüpfen läßt. Die Melodie ist bekannt: sie gehört zu der Canzonette

Tre giorni son, che Nina
In letto se ne stà.
Piffari, timpani, cimbali
Svegliate la mia Nina,
Acciò non dorma più.

In der Ausgabe der Bohémienne, die sich in Favarts gesammelten Werken findet, stehen fast überall über den französischen Gesangstexten die Anfänge der italienischen Originale. Ueber dem Examinez sa grace steht Tre giorni. Hieraus geht hervor, daß obiger Text der zu der Melodie ursprünglich gehörige ist. Wenn aber dies, so kann das Liedchen nicht für die Oper componirt gewesen sein, denn der Inhalt des Textes steht außer aller Beziehung zu ihr. Es ist ebenso wie die oben besprochene Canzonette Con la speme del goder als eine Einlage anzusehen. Canzonetten pflegte man in der Regel nur mit Generalbaßbegleitung zu componiren. Die Violinen werden daher behufs Einfügung in die Oper von fremder Hand hinzugethan sein. Sie sind ungeschickt genug componirt und gar nicht in Rinaldo's Manier.

Ariette[1]).

[1]) Ich gebe das Stück genau so wieder, wie es in Favarts Partitur steht: nur ist am Anfange über der Instrumentalstimme noch zu lesen: Per. Violon und unter derselben: s.e molto. s.e soll jedenfalls staccato bedeuten. Einige Stichfehler habe ich verbessert.

un pe-tit A - mour aus - si beau que le jour. Re-

gar-dez nous en fa - ce, en fa - ce, et faites, mon mi-

gnon, un pas de Ri-go-don. Eh sautez donc, sautez donc,

Brunet, sau-tez pour Ja-vo-te, tour-nez pour Char-
lo-te, et fai-tes ser-vi-teur comme un jo-li Mon-
sieur, donnez moi la me-no-te, la me-no te, et

fai - tes ser - vi - teur.

6

Als Componist der Canzonette gilt seit langem und bis auf den heutigen Tag Pergolese. Allein diese Annahme stützt sich auf keinerlei verläßliche Ueberlieferung. Sie scheint auf eine englische Verlegerspeculation zurück zu gehen. Denn als Fliegendes Blatt ist die Canzonette unter Pergolese's Namen „etwa in dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Säculums" in England gedruckt worden, und dieser Druck bildet meines Wissens die älteste Quelle für Pergolese's Autorschaft. Die in Anführungszeichen gesetzten Worte sind von Bernhard Gugler, der dem Tre giorni son seiner Zeit einen kleinen Aufsatz gewidmet hat, ohne Pergolese als Componisten in Zweifel zu ziehen[1]). Aber mag man Favarts Partitur auch mißtrauen — so lange kein andrer in zuverlässiger Weise als Verfasser nachgewiesen ist, bleibt es doch immer das Nächstliegende, die Canzonette dem Rinaldo selbst zuzuschreiben. Wäre Pergolese der Componist, so ließe sich schwer begreifen, warum Favart dessen Namen grade hier verschwiegen hätte, da er ihn doch bei einer andern Einlage der Oper nennt und ihn als zugkräftig schätzen mußte. Wie die Canzonette nach Paris gekommen ist? Nun, vielleicht eben durch die italienischen Buffonisten. Aber ich hätte noch eine andere und wahrscheinlich zutreffendere Antwort auf die Frage. Der Musikmeister der Madame Favart war Carlo Sodi, ein berühmter Mandolinenspieler aus Rom. Er weilte in Rom bis 1749, erlebte also dort die Zeit, da Rinaldo der gefeiertste Componist der Römer war. Dann kam er nach Paris. Rinaldo's Oper La Donna superba parodirte er unter dem Titel La femme orgueilleuse ins Französische und beweist hierdurch, daß er wenigstens zu dem Componisten Rinaldo in innerlich nahen Beziehungen stand. Wahrscheinlich kannte er ihn auch persönlich. Lieder zur Mandoline waren natürlich seine Spezialität. Ich glaube, kein Schluß liegt näher, als daß Sodi die Canzonette Tre giorni von Rom, wo sie kurz vor seinem

---

[1]) Allgemeine Musikalische Zeitung vom Jahre 1875, Sp. 520 ff.

Weggange entstanden sein mag, mit nach Paris gebracht hat. Favart nahm sie 1755 in die Zingara auf, und in der Form, die sie hier erhielt, zum Theil auch mit dem von ihm untergelegten Texte, blieb sie lange ein Lieblingsstück der Pariser. In seiner Parodie Petrine, die er am 13. Januar 1759 zuerst aufführte, hat Favart die Melodie mit neuem Text zu einem Duett verarbeitet [1]). Dubreuil stellte noch neun Jahre später das Examinez sa grace unter die Auswahl des plus jolies Ariettes [2]). In der Originalgestalt aber kam Rinaldo's Canzonette von Paris nach England. Daß man sie hier für eine Composition Pergolese's ausgab, oder vielleicht auch von Anfang an wirklich hielt, ist erklärlich. Zur Zeit der italienischen Buffonisten war sie in Paris bekannt geworden, und unter den Componisten, deren Werke zur Aufführung gekommen waren, hatte Pergolese den berühmtesten Namen. Erfahrungsmäßig hat sich zu allen Zeiten an solche Namen auch vieles gehängt, was mit ihnen thatsächlich keinen Zusammenhang hatte.

6. Arie der Nisa Si, caro ben, sarete (B-dur). Nisa hat gegen Empfang des Geldes den Bären ausgeliefert, den Calcante an der Kette hält. Sie versichert den Alten ihrer zärtlichsten Zuneigung und höhnt ihn, gegen die Zuschauer gewendet, heimlich aus. Dann geht sie. Während der Arie aber hat Tagliaborse dem Calcante die Börse entwendet, sich unbemerkt das Halsband abgezogen und sich ebenfalls davon gemacht. Die Arie ist nur bei Cosimi und im Pariser Textbuch vollständig. In Pesaro wurde der Mitteltheil fortgelassen, er ist auch in Favarts Bearbeitung unterdrückt. Die Composition ist ein köstliches Gemisch von insinuantesten Schmeichellauten und den Ausbrüchen muthwilligen Spottes; dadurch, daß die Geigen bald mit Sordinen, bald ohne dieselben begleiten, werden die Gegensätze noch gehoben. Bei Favart steht die Arie bequemer in

---

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome quatrième. Drittes Stück. S. 31 f.

[2]) Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Tome premier. A Paris. 1768. p. 146.

G-dur. Wäre B-dur die Originaltonart, so würde das auf ein sehr hohes Organ der Signora Tonelli hinweisen.

Als Nisa gegangen, bemerkt Calcante, daß auch der Bär verschwunden ist, und er nur die Kette in der Hand hält.

7. Accompagnirtes Recitativ E dove, dove l'orso n'andò, und Arie Che orror, che spavento (F-dur) des Calcante, in denen dieser zuerst seinen Schrecken kundgibt, dann seine Wuth und Verzweiflung austobt. Bei Favart fehlt das Recitativ und steht eine ganz andere Arie in A-dur; dagegen bringt er die F-dur-Arie in der dritten Scene des zweiten Aktes. Daß die A-dur-Arie (Ah, mon ours a pris la fuite) auch eine ursprünglich italienische ist, lehrt schon der von Favart überlieferte Textanfang Maledetti quanti siete. Eben dieser Anfang aber zeigt, daß sie an dieser Stelle nicht das Ursprüngliche sein kann. Da Calcante die Gegenwart des Tagliaborse nicht ahnt, sondern mit Nisa allein zu sein glaubt, ist jene Anrede schon grammatisch unmöglich. Auch psychologisch ist es undenkbar, daß Calcante mit einem Ausdruck beginnt, der eine ganz bestimmte und abgeklärte Empfindung bezeichnet. Die Situation fordert, daß diese Empfindung vorbereitet werde durch einen Zustand des Schreckens, des Schwankens und der Rathlosigkeit. Dies hat Favart als gewiegter Bühnenpraktiker auch wohl gefühlt und deshalb den Text der Arie in dem angedeuteten Sinne gestaltet. Sollten die Beweise für die Originalität der Cosimi'schen Lesart noch nicht genügen, so sei folgendes hinzugefügt. Rinaldo war ein Meister des accompagnirten Recitativs. Es wurde ihm sogar das von ihm selbst zurückgewiesene Verdienst angedichtet, es erfunden zu haben. Wäre die A-dur-Arie das Ursprüngliche, so müßte man annehmen, Cosimi und Consorten hätten die F-dur-Arie willkürlich und ohne erkennbare Veranlassung von Seiten des Pariser Geschmacks aus dem 2. in den 1. Akt versetzt, und hätten sich das — vortreffliche und Rinaldo's ganz würdige — accompagnirte Recitativ in Paris hinzucomponiren lassen. Die Widersinnigkeit einer solchen Annahme leuchtet ein.

Woher die A-dur-Arie entlehnt ist, läßt sich nachweisen. Sie steht ursprünglich in Ciampi's Bertoldo in Corte (Act I, Scene VIII) und wird von Bertoldino gesungen, als seine Gattin Betta mit Emilio davon geht und er von den Wachen zurückgehalten wird, ihnen nachzueilen. Favart hat die Oper in seine Ninette à la cour parodirt, und hier finden wir auch diese Arie wieder, doch in Vertheilung auf zwei Personen, Colas und Fabrice[1]). Außerdem hat er aber für seinen Zweck auch noch andre von den Bouffonisten in Paris gespielte Opern geplündert: die Ariette Ce coeur qu'il posséde ist einer Musik aus dem Maestro di Musica angepaßt, und die Ariette Oui, je l'aime pour jamais gehört ihrer Musik nach in den Cinesa rimpatriato von Selletti. In dieser Beziehung bietet Ninette eine Art Seitenstück zur Bohémienne. Bertoldo in Corte war im November 1753 zum ersten Male aufgeführt worden.

Auf das Geschrei des Alten eilt Nisa herbei und sucht ihn zu beruhigen. Gelingt ihr dies zwar nicht, so bezaubert sie ihn doch sofort wieder durch ihre Schönheit.

8. Duett zwischen Nisa und Calcante Amore, oh che diletto! (G-dur.) Die Aufführung in Pesaro hat sich mit Cosimi's Partitur in genauer Uebereinstimmung gehalten. Bei Favart stehen hier jene zwei Stücke, welche ausdrücklich als Einlagen aus fremden Opern bezeichnet werden. Die Frage nach der Originalgestalt braucht also gar nicht gestellt zu werden. In der Arie Laissez donc mon coeur — der Textanfang des italienischen Originals lautet Madam' lasciatemi in libertà — sucht sich Calcante vergeblich des Reizes der Nisa zu erwehren. Auffällig ist die Notirung in A-dur und für Sopran, als ob Nisa die Arie zu singen hätte, während sie nach Text und Zusammenhang einzig in den Mund Calcante's paßt. In der Musikbeilage zur Textausgabe in Favarts Werken steht in der That

---

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome troisième. Ariettes de Ninette à la cour p. 41 ff.

Nise über diesem Stücke, während die Lütticher Ausgabe es richtig dem Calcante beläßt. Aber um für Calcante ausführbar zu sein, müßte es etwa in E-dur oder D-dur stehen. Die Ursache dieser Verwirrung aufzuklären wird wenigstens solange unmöglich sein, bis einmal die Originalquelle der Arie wieder aufgefunden worden ist.

Warum Favart das Duett aus der Serva padrona hier eingesetzt hat, läßt sich vielleicht aus der hohen Sopranlage des Originalduetts erklären, der die Madame Favart nicht gewachsen sein mochte. Vielleicht aber lag der Grund auch nur in dem Wunsche, das beliebte Stück irgendwie zu verwenden. Die Servante Maitresse wurde nämlich seit dem 14. August 1754 auch auf dem Théâtre Italien von Rochard und der Favart gespielt, aber mit einem andern Schlußduett (Me seras tu fidelle; A-dur 3/8), so daß das ursprüngliche zu anderweitem Gebrauch freigeworden war [1]). Rinaldo's Composition steht an musikalischem Werth derjenigen Pergolese's wenigstens gleich; eine höhere Vornehmheit des Ausdrucks zeichnet sie zweifellos vor jener aus. Die Hindeutungen auf Mozart sind hier wie an so manchen Stellen seiner Werke wieder einmal merkwürdig stark.

Zweiter Akt.

Calcante hat den Verlust auch seiner Börse bemerkt, Nisa ihm versprochen, sie durch Zauberkünste, deren sie mächtig sei, wieder herbeizuschaffen. Sie hat ihn an einen abgelegenen Ort bestellt, um vereint mit Tagliaborse ihm durch allerhand Blendwerk sein bißchen Verstand zu verwirren und mit Hülfe anderer Zigeuner ihn solange zu ängstigen, bis er, um aus seiner Lage

[1]) Schletterer in seiner Ausgabe der Serva padrona (Leipzig, J. Rieter-Biedermann. 1883) erwähnt das neue Duett auch, geht aber auf die kritischen Fragen nach der Quelle desselben und der Ursache seiner Einfügung nicht ein. Auch ist der Anfang des Duetts unrichtig citirt.

befreit zu werden und wieder in den Besitz der Börse zu kommen, verspricht, sie zu heirathen.

Wie oben vermuthet worden ist, gehört an den Anfang des zweiten Aktes die Arie Tagliaborse's Tu non pensi. Favart läßt den Akt mit einer Arie Nisa's beginnen. Sie findet sich mit anderem Text schon in Favarts Parodie Raton et Rosette; diese aber wurde bereits am 28. März 1753 zum ersten Male aufgeführt. Indem nun die erste Aufführung der Zingara erst am 19. Juni desselben Jahres stattgefunden hat, ist es unmöglich, daß jene Arie originalgemäß in die Zingara hineingehört. Favart verfuhr bei Raton et Rosette ähnlich wie bei Ninette à la cour. Ich habe feststellen können, daß von den Gesängen dieser Parodie einer dem Maestro di Musica des Pergolese angehört (Se giammai da speco l'eco); diese Oper war von den Buffonisten am 19. September 1752 vorgeführt worden. Ein anderer stammt aus Latilla's Finta cameriera (Colà sul praticello), welche seit dem 30. November 1752 auf dem Repertoire war. Die Urquelle aber der für die Bohémienne verwendeten Arie wird der Giocatore sein, der nicht, wie ich mehrfach angegeben finde, von Orlandini, sondern von Carlo Sodi componirt und am 22. August 1752 von Manelli und der Anna Tonelli in Paris zum ersten Male zur Darstellung gebracht worden ist. Aus Raton et Rosette erfahren wir den Textanfang des italienischen Originals: Si ravviva, und Si ravviva nel mio core Quella cara e dolce speme ist eine Arie der Serpilla aus dem 1. Akt des Giocatore. Auch diese Oper ist übrigens der Parodie-Wuth des Favartschen Ehepaares zum Opfer gefallen, was wir insofern nicht beklagen, als wir aus dem Druck der Parodie erfahren, daß eben Sodi der Componist des Giocatore gewesen war [1]). Die liebenswürdige Arie Si ravviva, die mit ihrer sonnigen Heiterkeit das Talent Sodi's im günstigsten Lichte zeigt, findet sich merkwürdiger Weise in der Parodie nicht.

[1]) Théâtre de M. Favart. Tome second. Zweites Stück. Paris 1760.

Auch das Gespräch der Geschwister, das bei Cosimi im Secco-Recitativ den zweiten Akt einleitet, gehört wie schon gesagt nur zum Theil hierher. Zum andern Theil müßte es gegen ein Stück des ersten Aktes ausgetauscht werden. Dann würde folgen:

1. Arie der Nisa E specie di tormento (B-dur). Ihres Erfolges gewiß kann Nisa sich vor Freude nicht fassen und bricht in den ausgelassensten Jubelgesang aus. Melodisch und rhythmisch ist die Arie hocheigenthümlich und gehört zu dem Bedeutendsten, was die Oper enthält. Burney sagt, Rinaldo habe mit Galuppi und Terradellas die Manier aufgebracht, den Gesang in Terzen (und Sexten) zu begleiten[1]). Dafür böte diese Arie einen Beleg. Sie wird sowohl von Cosimi wie von Favart überliefert und von beiden an derselben Stelle, fehlt aber im Pesareser Libretto, weil an ihrer Statt eine Scene zwischen Livio und Ginevra eingefügt ist, in der die letztere eine Arie zu singen hat.

Calcante kommt. Nisa verspricht ihm jetzt die Götter der Unterwelt zu beschwören.

2. Accompagnirtes Recitativ O voi, possenti Numi. Mit komischer Feierlichkeit ruft Nisa die grausen Bewohner des Avernus zu Hülfe, um die Börse des Calcante wiederzufinden. Das Stück ist von allen Quellen gleichmäßig überliefert. Ebenso

3. die Arie Voce, che flebile (D-dur), in der Tagliaborse, der als Zauberer Ismeno schauerlich verkleidet im Hintergrunde auftaucht, fragt, was das Begehr der Rufenden sei. Es ist dies wiederum ein ganz vortreffliches Stück.

Dem Calcante wird die Rückgabe seiner Börse versprochen unter der Bedingung, Nisa zur Gattin zu nehmen. Da er sich weigert, dringen von allen Seiten Zigeuner in Teufelslarven herein und machen ihn fürchten.

---

[1]) So ist der Ausdruck „in terzini“ wohl zu verstehen. Burney, A general History of Music. Vol. IV, p. 447.

4. Arie des Calcante Perfidi, che volete (C-dur). Sie fehlt im Pesareser Libretto. Hier beschränkt sich Nisa darauf, dem obstinaten Calcante zu drohen: Vado a cercare Tutti i compagni miei; Vedremo allora poi, Se pensier cangerai, E se niuna che me in isposa avrai, und geht ab. Calcante, allein gelassen mit seiner Sehnsucht nach der Geldbörse und nach Nisa, ist agitato, confuso, vaneggiante e disperato, singt eine Arie Jo non so dove mi sto Il cervel va in su e in giù und geht ebenfalls ab. Folgt Scenenwechsel und eingeschobene Scene des ernsthaften Liebespaares. Dann wieder Scenenwechsel: eine Gartendecoration, und auf der Bühne, ganz wie zuvor: Nisa, Calcante und der als Zauberer verkleidete Tagliaborse. Nisa beginnt genau mit denselben Worten, mit denen sie in Cosimi's Partitur nach Calcante's Arie Perfidi, che volete das Recitativ anhebt: Non tante smanie, no; presto, alle curte: Mi vuoi per moglie? „Smanie"? fragen wir. Wer hat sie denn geäußert? Schon dies eine Wort genügt zur Aufdeckung der ungeschickten Interpolation. Es paßt nach dem Angstgeschrei von Calcante's Arie; hier ist es Unsinn. Die ganze Veränderung, welche die Handlung, als sie ihrem Gipfelpunkt zutreibt, plötzlich erlahmen und uninteressant werden, die Personen grundlos von der Bühne verschwinden und ebenso grundlos wieder auftreten läßt, während in der Form der Cosimi'schen Ausgabe alles einheitlich und energisch voranschreitet — dieses alles ist jedenfalls durch den Zwang veranlaßt, Livio und Ginevra zur Schlußscene auf eine schickliche Art mit auf die Bühne zu bringen. Dazu war Scenenwechsel nöthig; die Handlung mußte also unterbrochen werden, so war die Scene mit den verteufelten Zigeunern unmöglich, da sie mit Energie zur Entscheidung drängt. Die Arie Jo non so dove mi sto ist übrigens dem 1. Akte von Rinaldo's Donna superba entnommen, doch fehlt ihr hier, wenigstens nach dem Pariser Textbuch, der zweite Theil (Sono appunto un venticello).

Die Arie Perfidi, che volete muß also nebst der Art, wie sie herbeigeführt wird, bestimmt als das Original angesehen werden. Calcante ist nun mürbe gemacht und willigt ein, Nisa zu heirathen. Diese verabschiedet die hülfreichen Zigeuner: la mercede ricevete da me di vostra fede, und gibt ihnen Geld.

Chor der Zigeuner O dell' Egitto Nume custode (Es-dur). Dieses Stück setzt uns unvermittelt aus dem Dunstkreis des Intermezzo hinüber in den der Opera seria. Daß es bei der Aufführung in Pesaro fortbleiben mußte, ist zwar nach den obigen Auseinandersetzungen erklärlich. Es fehlt aber auch in Favarts Ausgabe. Die Anrufung der ägyptischen Gottheit, die moralisirenden Betrachtungen über den Geiz, die starke Instrumentirung — Streichquartett, Flöten, Oboen und Hörner; bis dahin hatten zwei Violinen und Baß genügt —, der ganze unmotivirt hereinbrechende, für die Opera buffa entschieden stillose Ernst der Gesinnung — alles das macht die Echtheit des Chors höchst verdächtig. Die Musik kommt verkürzt und als Terzett auch in Favarts Ninette à la cour vor. Das beweist für unsern Fall natürlich nicht das Geringste. Favart kann sie mit Cosimi aus einer gemeinsamen Quelle, aber ebensogut auch aus Cosimi's Partitur der Zingara entnommen haben. Daß das Stück von Rinaldo sei, soll hier nicht in Frage gestellt werden; aber ich glaube nicht, daß er es für diese Oper componirt hat. Mir scheint, als hätten die Buffonisten für nöthig gefunden, durch Zusammenwirken der gesammten Truppe an dieser Stelle der Oper einen besonderen zu Reiz verleihen. Es ist bei einem solchen Opernchore in jener Zeit natürlich nur an einfache Besetzung zu denken. Da an einer Stelle des Stücks der Sopran getheilt wird, so war zur Ausführung wohl auf 5 Personen gerechnet, 3 Damen und 2 Herren. Genau so viele Sänger aber waren außer Manelli, Cosimi und der Anna Tonelli in der Truppe vorhanden, nämlich: Signora Rossi, Signora Lazzari, Signora

Caterina Tonelli (Schwester der Anna Tonelli) und die Signori Lazzari und Guerrieri [1]).

Da Calcante die Nisa mit dem Zigeunergesindel so familiär verkehren sieht, wird er neuerdings bedenklich. Auch erwägt er sein Alter und das ihrige.

6. Arie der Nisa (G-dur).

Viverò, se tu lo vuoi,
Cara parte del mio cor;
Ma se amor negar mi puoi
Come, oh Dio! vorrai ch'io viva,
Se mi fai morir così?
Deh, mio ben, sgombra gall' alma
Quel timor, che troppo ingiusto,
Troppo fiero t' assalì.
Viverò etc.

Ich setze den Text vollständig her, weil schon aus ihm allein hervorgeht, daß auch diese Arie sich in den Formen der Opera seria bewegt. Und wie der Text so die Musik mit ihrer weitausgesponnenen Coloratur und ihrer durch Flöten und Hörner bereicherten Begleitung. Die Art, wie in Cosimi's Ausgabe die Arie recitativisch vorbereitet wird, verräth, wie mir scheint, die unorganische Einlage ganz deutlich. Calcante nennt sich, den alten häßlichen Mann, „indegno del tuo amor". Nisa: Che dici: Indegno? Calcante, für sich: Strada non v' è d'uscir da questo impegno. Dann stimmt Nisa obige Arie an. Auffällig ist, daß sie in den Textbüchern von Paris und Pesaro die Arie durch folgendes Recitativ einleitet: Tu sol l' arbitro sei della mia sorte, E da te solo attendo o vita, o morte, und daß dieses bei Cosimi gestrichen ist.

In Favarts Partitur geht es an dieser Stelle auch anders her. Als Calcante sich mit dem Heirathsgedanken immer noch

[1]) Castil-Blaze, L'Académie impériale de musique. Band I. Paris, 1855. S. 189. Der Director der Truppe war Bambini, und sein kleiner Sohn fungirte als Cembalist, was hier beiläufig bemerkt sein mag.

nicht befreunden kann, gibt ihm Nisa die Börse ohne weiteres zurück und rührt ihn durch solchen Edelmuth so sehr, daß er nun seine Bedenken überwindet. Die Arie, welche sie hier zu singen hat (Pauvre Nise! tu chéris qui te méprise) paßt ihrem Stile nach besser. Schade nur, daß sie nicht von Rinaldo ist, sondern von Cocchi. Im 1. Akt (Scene IV) seiner Scaltra Governatrice singt sie Drusilla zu den Worten: Vedovella Poverella Son due anni ch'io vivo in tormento. Unverfälscht lernt man aber Cocchi's hübsche Composition aus Favarts Gemengsel nicht kennen. Sie erscheint hier vom vierten Takte an unter Beibehaltung einiger Hauptmotive dergestalt umgearbeitet, daß sie sich durchweg in einer mittleren Stimmlage bewegt, was für das Organ der Madame Favart bequemer gewesen sein wird. Da sonst die Umarbeitung geschmackvoll ist und den gewiegten Musiker verräth, dürfen wir sie wohl dem Sodi zuschreiben [1]).

Calcante kann endlich nicht mehr widerstehen und erhält seine Börse und die Zigeunerin. Als er nach dem entlaufenen Bären fragt, offenbart Tagliaborse den ganzen Betrug. Calcante sieht sich überlistet und ermahnt, da ihm nichts übrig bleibt, als sich zu fügen, die liebe Gattin und den würdigen Schwager, sich inskünftige wenigstens einigermaßen standesgemäß zu betragen.

7. Finalterzett Ogni tromba, ogni tamburo (D-dur). Ein Stück voll ausgelassenster Lustigkeit, das zum Schluß, ohne je ins Gemeine zu fallen, doch in einen förmlichen Kirmeßjubel mit Dudelsäcken und Bauernleiern übergeht und ein Meisterwerk der Opera buffa angemessen abschließt. —

Das Gesammtergebniß der Untersuchungen ist unschwer zu ziehen. Ich glaube gezeigt zu haben, daß sich an vielen Punkten die Originalgestalt der Oper mit ziemlicher Sicherheit erkennen

[1]) Die gestochene Partitur der Scaltra Governatrice befindet sich auf der Bibliothek der Conservatoire de Musique zu Paris. Eine Abschrift der betreffenden Arie verdanke ich der Gefälligkeit des Herrn J. B. Weckerlin.

läßt. Daneben fällt freilich die Lösung mancher Frage der Vermuthung anheim. Mit Bezug auf gewisse Stellen mußte das Ergebniß ein negatives werden: daß die Herstellung der ursprünglichen Lesarten unmöglich sei. Rinaldo's Bemühen, seine besten Werke zu sammeln und in der von ihm anerkannten Fassung bei sich zu hinterlegen, erscheint nach Obigem noch in einem neuen Lichte. Er war jedenfalls durch die Erfahrung belehrt worden, daß geschriebene Opernpartituren bei den Theatern, und vor allem in den Händen umherziehender Truppen den merkwürdigsten Schicksalen unterliegen können. Er kannte den Werth seiner Werke und wollte sie der Nachwelt erhalten wissen. Es sollte anders kommen; wir stehen vor einem Häufchen von Trümmern, und aus meinen Zeilen wird, glaub' ich, klar geworden sein, daß wir einen schweren Verlust erlitten haben.

Zugleich aber mag man ermessen, wie schwierig es ist, für die Kenntniß der Operngeschichte jener Zeit eine sichere Grundlage zu schaffen. Für Rinaldo's Zingara besteht eine verhältnißmäßig gute Ueberlieferung, und doch bleibt auch in Bezug auf sie noch vieles zu wünschen übrig. Um die Mehrzahl der italienischen Opern aus den ersten zwei Dritteln des 18. Jahrhunderts steht es weit schlimmer. Es ist erstaunlich, wie trübe hier manchmal die Quellen fließen und wie oft sie gänzlich versiegen. Die sorgfältigsten und mühsamsten Untersuchungen werden von nöthen sein, wollen wir dahin gelangen, um die Thatsachen zuverlässigen Beweis zu wissen. Daß aber dies ermöglicht werde, ist nicht nur um unserer großen Meister, um Glucks, um Mozarts willen zu wünschen, deren Werke ohne Kenntniß der italienischen Musik nach gewissen Seiten hin unverständlich bleiben. Die italienische Oper des 18. Jahrhunderts ist auch an sich eine so große und gehaltreiche Erscheinung, daß sie das eingehendste Studium schon um ihrer selbst willen vollauf verdient.

Sperontes'

„Singende Muse an der Pleiße."

Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert.

❧

Um ein bisher unbekanntes Gebiet für die Wissenschaft zu öffnen, wird es immer das zweckmäßige sein, zunächst die Klarlegung eines bestimmten einzelnen Punktes innerhalb dieses Gebietes anzustreben. Man gewinnt eine Operationsbasis, von der dann nach verschiedenen Richtungen ohne Gefährdung vorgegangen werden kann. Vor allem in diesem Sinne möchte ich die nachfolgende Abhandlung über das Liederwerk des Sperontes aufgefaßt wissen.

Als ein unbekanntes Gebiet darf ich den weltlichen Hausgesang am Beginn des 18. Jahrhunderts — und um diesen wird es sich handeln — wohl ohne Bedenken bezeichnen. Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, aber wir wissen in ihr viel weniger Bescheid, als z. B. über den Haus- und Gesellschaftsgesang des 16. Jahrhunderts. Von der Geringschätzung, mit der vielfach die deutsche Dichtung jener Epoche betrachtet wird, scheint etwas auf das gleichzeitige gesungene Gedicht übergegangen zu sein. Eine Blüthe des Liedgesanges wird man allerdings nicht antreffen. Wohl aber einen Zustand, der durch eine Anzahl merkwürdiger geschichtlicher Erscheinungen ausgezeichnet ist.

Sperontes' Liederbücher fordern aber auch an und für sich die Aufmerksamkeit des Forschers heraus. Sie bieten eine Menge wissenschaftlicher Probleme dar, und zum Theil recht verwickelter

Art. Ich habe mich nach Kräften bemüht, sie zu lösen, muß aber doch gestehen, daß noch manches zu thun übrig bleibt. Vorarbeiten hatte ich keine zu benutzen. Ernst Otto Lindner widmet dem Sperontes allerdings einige Seiten seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert". Er sagt aber fast nichts, was sich nicht ein jeder selbst sagen kann, der die „Singende Muse" in die Hand nimmt. Wie in andern Fällen, so ist er auch in diesem an den eigentlichen Schwierigkeiten des Gegenstandes vorübergegangen.

1.

Zur Michaelis-Messe 1736 erschien zu Leipzig im Buchhandel

„SPERONTES | Singende Müse | an der | Pleiße | in | 2. mahl 50 Oden, | Der neüesten und besten musicalischen Stücke | mit den darzü gehörigen Melodien | zü beliebter | Clavier-Übüng ünd Gemüths Ergötzüng | Nebst einem Anhange | aüs J. C. Günthers Gedichten. | Leipzig. | aüf Kosten der lüstigen Gesellschafft | 1736". Das von Busch aufs sauberste in Kupfer gestochene Titelblatt ist mit Blumengewinden und Instrumenten, mit Musengestalten, die in Initialen verflochten sind, mit Amoretten, Schwänen, Tauben reichlich, aber geschmackvoll ausgestattet. Auf der unteren Hälfte halten zwei Amoretten ein Segel, auf das der Anfang des ersten Liedes gravirt ist. Darunter eine weibliche Gestalt auf einem Delphin; sie läßt ein Band flattern mit dem Namen „Leipzig". Vor dem Titelblatte ist ein von Richter entworfener, von C. F. Boetius radirter Kupferstich eingeheftet, ein Stück der äußeren Stadt darstellend: im Hintergrund erscheinen Pleißenburg, Thomasschule und Thomaskirche, nach dem Vordergrunde zu zieht sich neben dem Stadtgraben die Promenade hin, rechts davon die beliebten Vergnügungsgärten von Apel und Bose, im Vordergrunde ein Parquet, auf welchem sich feingekleidete Damen und Herren an Musik, Karten- und Billardspiel ergötzen. Links, jenseits des

Stadtgrabens, ist in einer Reihe von Häusern Schellhafers Haus besonders kenntlich gemacht.

Hinter dem Titel findet sich zunächst ein Blatt mit einem Widmungsgedichte in Alexandrinern. Das Buch selbst besteht aus 12¼ Bogen in Hochquart, hundert Gedichte und achtundsechzig Musikstücke enthaltend. Die Musik ist in Kupfer gestochen und steht in zwei Systemen, theilweise mit beziffertem Baß, selten mit ausgeschriebenen Harmonien, jedesmal auf dem obern Theile der Seite, ohne untergedruckten Text; das Gedicht findet man als ein selbständiges Ganze darunter. Mit Nr. 68 hören die Musikstücke auf, und es stehen über den nun folgenden Liedern nur die Hinweise auf frühere Melodien, nach welchen sie zu singen sind. Mit Nr. 84 schon beginnt der „Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten". Auch beim Druck der Dichtungen läßt sich das Bestreben erkennen, etwas Ungewöhnliches und besonders Zierliches herzustellen. Der Holzschnitt ist nicht gespart: vor dem Anfang eines jeden Liedes ist ein menschliches oder halbmenschliches Figürchen angebracht, unter der letzten Strophe Radleiern, Schnabelflöten, Hörner, Spinette oder andere Zierrathen.

„Gesellschaften" gab es damals in Leipzig zu den verschiedensten Zwecken: eine deutsche Gesellschaft, eine Vertraute deutsche Rednergesellschaft, eine Scherzhafte Gesellschaft — diese letztere, unter Gottscheds Aegide stehend, war schon mehr nur litterarische Coterie[1]). Die „lustige Gesellschaft", welche die „Singende Muse" herstellen ließ, bestand unzweifelhaft aus Studenten; der Inhalt des Buches beweist es klar. Daß Schellhafers Haus auf dem beschriebenen Kupferstich zu sehen ist, wird kein Zufall sein: hier hatte die Gesellschaft jedenfalls ihre Zu-

---

[1]) „Auf Kosten der scherzhaften Gesellschaft" erschienen zu Leipzig zwischen 1733 und 1736 die „Neufränkischen Zeitungen von Gelehrten Sachen" (Königliche öffentliche Bibliothek zu Dresden).

sammenkünfte[1]). Sie muß Mitglieder gehabt haben, die etwas draufgehen lassen konnten.

Den buchhändlerischen Vertrieb der „Singenden Muse“ übernahm Friedrich Matthias Friese in Leipzig[2]). Bald nach dem Erscheinen wurde indessen aus den noch nicht verkauften Exemplaren das letzte Blatt herausgenommen, auf dem die Lieder „Ihr Schönen höret an“ und „Befördert, ihr gelinden Saiten“ sich befinden. Statt dessen wurde ein halber Bogen eingefügt, auf dessen erster Hälfte die Lieder „Schwartzer Augen Gluth und Kohlen“ und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen“ Platz fanden, während die andre für ein eigens zu dieser neuen Ausgabe angefertigtes Register verwandt wurde. Der ersten Ausgabe scheint überhaupt kein Register beigegeben gewesen zu sein: in dem einzigen Exemplar derselben, das mir bekannt ist[3]), findet sich wenigstens keins. Exemplare der zweiten Ausgabe kommen noch verhältnißmäßig häufig vor.

1740 war eine neue Auflage nöthig geworden, die auch zu Michaelis erschienen ist. Den Verlag übernahm jetzt der Buchhändler Johann Jakob Korn in Breslau, der in Leipzig eine Verlags-Niederlage gehabt haben wird. Ich habe nie ein Exemplar dieser Auflage gesehen. An ihrer Existenz darf aber nicht gezweifelt werden, denn nicht nur der Leipziger Meßkatalog von Michaelis 1740 kündigt sie an, sondern sie wird auch citirt von F. W. Marpurg in den Kritischen Briefen über die Tonkunst, Band I (Berlin, 1760), S. 162. Wären diese beiden Zeugen nicht, so würde man freilich geneigt sein, sie mit der nächstfolgenden Auflage für identisch zu halten, die 1741, wahrscheinlich schon zu Ostern, ausgegeben wurde. Auch sie verlegte Korn, die

---

[1]) Schellhafers Saal, damals der größte und glänzendste der Stadt, wurde gern für festliche Versammlungen benutzt. Man sehe die Schilderung F. W. Zachariä's im 2. Gesang des „Renommist“. — Der unter Görners Leitung stehende Studenten-Musikverein hatte bei Schellhafer seine Uebungen.

[2]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1736.

[3]) In meinem Besitz befindlich.

Herstellung übernahm Johann Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig und vollendete sie zwischen dem 18. Februar und 2. April 1741[1]). Die Kosten betrugen 89 Thaler; das Werk war 13 Bogen stark, und zur Auflage wurden 3 Rieß und 17 Buch Papier verwandt. Hieraus läßt sich berechnen, daß die Auflage aus ungefähr 130 Exemplaren bestanden haben wird. Zum Titel und zu den Musikstücken wurden die alten Kupferplatten wieder benutzt. Doch haben die Musikstücke manche und vom Kupferstecher oft recht ungeschickt hergestellte Aenderungen erfahren: bei 40 Stücken ist Bezifferung zugesetzt, bei 34 hier und da der Baß verbessert, Melodieänderungen habe ich nur bei 10 Stücken bemerkt und auch diese sind wenig bedeutend. Auf dem Titel steht auch wieder „auf Kosten der lustigen Gesellschaft"; nur die Jahreszahl darunter ist geändert. Ob nun diese Gesellschaft damals noch bestand, und Korn nur in deren Auftrage handelte, oder ob jener Vermerk etwa aus Nachlässigkeit auf der Kupferplatte stehen geblieben ist, läßt sich nicht mehr entscheiden. Die Liederordnung der veränderten ersten Auflage ist beibehalten, die beiden ausgemerzten Lieder sind aber wieder hinzugenommen, so zwar, daß „Befördert, ihr gelinden Saiten" Nr. 101, „Ihr Schönen höret an" Nr. 102 geworden ist. Hierdurch geräth allerdings der Inhalt des Buches mit dem Titel in Widerspruch, welcher nur „2. mahl 50 Oden" ankündigt. Möglichenfalls ist auch hier noch eine nachträgliche Aenderung eingetreten. Doch kann die Sache auch einen andern Grund haben, den ich später angeben werde.

Der Beifall, den sein Liederbuch fand, veranlaßte den Verfasser zur Herausgabe eines zweiten Theils. Er trägt den Titel „SPERONTES | Singender Müse | an der | Pleiße | Erste Fortsetzung, | in | 2. mahl 25 Oden | Derer neuesten besten und leichtesten | musicalischen Stücke, | mit denen dazu gehörigen

---

[1]) Handlungsbuch der Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig, Fol. 288.

Melodien versehen | und zu beliebter | Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung | ans Licht gestellet: | [folgt ein Doppel-Monogramm] in Leipzig | 1742." Die Einrichtung ist dieselbe wie beim ersten Theil, der Titel in ähnlicher Weise, doch mit sparsamerer Ausstattung in Kupfer gestochen. Der Verfasser ließ einige Prachtexemplare auf sehr starkem Papier abziehen, und bei ihnen den Titel und sämmtliche Musikstücke in Rothdruck herstellen; außerdem ließ er diesen eine Dedication vorfügen, in der er sich seinen „Gönnern und Freunden zu fernerem hochgeneigtestem Wohlwollen und besonderer Freundschaft ganz ergebenst" empfiehlt. Offenbar hat er also die „Erste Fortsetzung" auf eigene Kosten drucken lassen und die Prachtexemplare einigen einflußreichen Personen geschenkweise überreicht[1]). Die Auflage kann nur eine kleine gewesen sein, denn noch in demselben Jahre erfolgte durch Breitkopf ein Neudruck. Man erkennt ihn an der Drucker-Angabe am Fuß des Registers, aber auch ohne dies ist er aus der abweichenden Form ersichtlich: aus der Vertheilung der Strophen auf den verfügbaren Raum, aus den Druckerstöcken und aus den Holzschnitt-Verzierungen unter den Gedichten. Ferner ist die Orthographie modernisirt, die typographische Anordnung auch im Einzelnen geschickter, das Papier besser, die Lettern reinlicher. Sachliche Abweichungen enthält der Neudruck nicht, die Uebereinstimmung ist vielmehr so vollständig, daß auch die Fehler des Registers stehen geblieben sind[2]). Die Ausgabe der „Ersten Fortsetzung" erfolgte aber erst Ostern 1743. Ob Korn bei derselben betheiligt war, habe ich nicht ermittelt. In Leipzig war das Buch bei Friedrich Lankischens Erben zu kaufen[3]).

[1]) Das einzige dieser Prachtexemplare, das ich gefunden habe, besitzt die Universitäts-Bibliothek zu Leipzig. Die Jahreszahl ist heraus geschnitten.

[2]) Die Fehler bestehen darin, daß sechs Liederanfänge falsche Zahlen hinter sich haben; statt 11 muß 15, statt 14: 11, statt 10: 14, statt 25: 10 stehen. Aus den falschen Zahlen geht wohl hervor, daß die Anordnung der Lieder ursprünglich eine andre war.

[3]) Leipziger Meß-Katalog von Ostern 1743.

Die zweite Fortsetzung erschien noch zu Michaelis desselben Jahres. Sie enthält ebenfalls 50 Oden, doch nur mit 49 Melodien, da Nr. 25 und 26 auf dieselbe Melodie zu singen sind. Der Titel hat insofern eine Veränderung erlitten, als an Stelle des Doppel-Monogramms ein fruchtbeladener Baum zu sehen ist, durch den sich ein Band schlingt; auf dem Bande steht der Hexameter: Uberior fructus crescit crescente labore. Wer den Druck besorgt hat, weiß ich nicht. Commissions-Verkäufer waren Friedrich Lankischens Erben [1]). Der Verfasser hatte also auch diesen Theil auf seine Kosten herausgegeben.

Zwei Jahre später, 1745, kam die dritte Fotsetzung ans Licht; sie stimmt in derEinrichtung mit der erstern und zweiten überein und enthält wiederum zweimal 25 Oden. Ueber der Jahreszahl und dem Ortsvermerk des Titels findet sich als Vignette ein Flügelroß. Oberhalb des Gedichtes Nr. 14 („Geh! geh nur immerhin") war anfänglich aus Versehen die Kupferplatte mit der Musik zu Nr. 41 eingefügt, und einige Exemplare waren bereits gedruckt, ehe das Versehen bemerkt und verbessert wurde. Man findet daher Exemplare, in denen an dieser Stelle ein Blättchen mit der richtigen Musik übergeklebt ist. Die Sparsamkeit, die aus diesem Verfahren hervorgeht, läßt schließen, daß auch die dritte Fortsetzung auf Kosten des Verfassers gedruckt worden ist. Genaueres ist nicht anzugeben, da die Leipziger Meßkataloge vom Jahre 1745 nicht mehr vorhanden sind. Für alle drei Fortsetzungen ist zu bemerken, daß sich in der Redaction der Musikstücke eine geübtere Hand verräth, als bei denen des ersten Theils. Die Stücke der zweiten und dritten Fortsetzung haben keine Bezifferung mehr, dafür aber häufig einen mehr als zweistimmigen Satz.

Die lebhafteste Theilnahme des Publicums blieb immer dem ersten Theile der „Singenden Muse" zugewandt. Von ihm

[1]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1743. In Verbindung mit der zweiten Fortsetzung wird hier die erste zum zweitenmale angezeigt.

wurde Ostern 1747 eine vierte Auflage veranstaltet. Diese druckte wieder Breitkopf, und Korn in Breslau verlegte sie. Auf dem Titel steht „anjetzo viel verändert und verbessert auch vermehrter ans Licht gestellet". Der Verfasser ist zwar zu der ursprünglichen Zahl von 100 Stücken zurückgekehrt. Die Gedichte Günthers sind aber fortgelassen und durch andre ersetzt, und an Melodien enthält die neue Auflage 8 mehr als die früheren. Diese hatten im Ganzen 68 Melodien. 44 von ihnen haben sie nebst den Gedichten mit der Ausgabe von 1747 gemeinsam. Von 18 Stücken stehen zwar die Gedichte auch in der neuen Ausgabe, sind aber hier mit andern Melodien ausgestattet, oder solchen angepaßt (siehe Nr. 91 und 71). Von 6 Stücken der älteren Ausgaben sind in der neuen weder Text noch Musik berücksichtigt (Nr. 24, 35, 43, 51, 57, 66). Außerdem fehlt das Lied „Ihr Schönen höret an" (Nr. 102 in der Ausgabe von 1741). Die Ausgabe von 1747 enthält 17 neue Melodien zu 18 in den älteren Ausgaben befindlichen Gedichten (siehe Nr. 91) und 14 neue Melodien zu neuen Gedichten. Die Reihenfolge der Stücke ist eine ganz andre geworden. Vor allem aber haben die älteren Musikstücke durch sorgfältige Ausfeilung der Melodien, durch fließendere Bässe und geschicktere Harmonisirung eine vollendetere Form erhalten. Sie können in ihrer jetzigen Gestalt auch strengeren Kunstforderungen wohl genügen, während sie sich früher zum Theil sehr dilettantenmäßig ausnahmen. Auch die neuen Musikstücke sind von gewandter Künstlerhand redigirt. Auf der letzten Seite des Buches steht folgendes „Avertissement. Denen respective Liebhabern dieses dienet hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen, keine fernere mehr zu erwarten seyn wird. Leipzig an der Jubilate-Messe 1747". Was es hiermit für eine Bewandtniß haben dürfte, wird später dargelegt werden.

Die „Singende Muse" hatte somit ihren Abschluß erhalten, nicht aber ihre Verbreitung in der kunstliebenden Welt. Denn

Michaelis 1751 erschienen von neuem alle vier Theile zusammen auf dem Büchermarkt, und zwar im Verlag von Korn in Breslau (Leipzig, Lankischens Erben). Wahrscheinlich hatte Breitkopf den Druck besorgt[1]). Ob alle Theile neu gedruckt sind, kann ich nicht entscheiden, da ich ein Exemplar dieser Ausgabe vergeblich gesucht habe. Wahrscheinlich ist es nicht, denn Ostern 1754 wird im Leipziger Meßkataloge eine zweite Auflage der zweiten Fortsetzung angekündigt. Weitere Auflagen sind nicht nachzuweisen. Die ausgedehnte Verbreitung des Liederbuchs mag aber noch der Umstand anzeigen, daß um 1753 neben Leipzig auch Danzig als Publicationsort sämmtlicher vier Theile der „Singenden Muse" angeführt wird. Um eine besondere Auflage kann es sich hier nicht handeln, da als Erscheinungsjahre 1741—1745 angegeben werden[2]).

II.

Es gilt festzustellen, welcher Art die Thätigkeit des Sperontes bei der Herausgabe der vier Liederbücher gewesen ist. Hat er die Musikstücke und die Gedichte gesammelt, oder hat er jene wie diese selbst gemacht? Und wenn weder das eine noch das andere, war er dann der Componist oder der Dichter? Man könnte die Fragen auch combiniren: er kann alles das theilweise gethan haben. Dann entstände ein wahrer Knäuel von Problemen.

Die Titel der verschiedenen Theile und Auflagen geben auf diese Fragen keine Antwort. Sie sind gerade in dem Punkte, auf den es ankommt, mehrdeutig. Auch das Widmungsgedicht vor dem ersten Theile läßt uns noch im Unklaren. Es lautet:

---

[1]) Nachzuweisen ist nur, daß Korns Zahlungen an die Kupferdrucker Rochlitz und Camann, in Summa 131 Thaler 18 ggr., durch Breitkopfs Hände gingen.

[2]) Catalogus universalis dererjenigen Bücher, welche um beygesetzte Preise zu haben sind bey Ambrosius Haude und Joh. Carl Spener. Berlin. S. 654. Der Preis für das gesammte Werk ist hier 3 Thaler 4 ggr.

„Ihr Freunde meiner Kunst von beyderley Geschlechte,
Euch wiedmet sich hiermit mein schlechtes Sayten-Spiel!
Und wenn auch dann und wann der streng gebundne Kiel
Nicht eben jedem recht und wohl gefallen möchte;
So überseht das Blat mit Eurer Gütigkeit,
Und bessert, aber auch nur mit Bescheidenheit.
Ihr werdet wenigstens hierinne etwas lesen,
Was offt zwar schöner schon, doch nie so, da gewesen.

Von dieser Absicht nun gereizt und überwunden,
Trit meine Muse hier vor aller Angesicht,
Und hat ihr heischres Rohr, dadurch sie singt und spricht,
Der Sayten hellen Thon mit allem Fleiß verbunden,
In Hofnung: ihr Bemühn, wird, wo nicht allgemein,
Dennoch der jungen Welt beliebt und dienlich seyn.
Nichts bleibt vom Tadel frey; der Mensch hat seine Hasser;
Doch daran kehret sich gar wenig
der Verfasser."

Mit vollständiger Deutlichkeit aber gibt die Buchhändler-Anzeige im Meß-Kataloge von 1736 den Sachverhalt an: „Sperontes singende Muse an der Pleisse, mit hundert Oden auf die neuesten, besten und bekanntesten Musicalischen Stücke mit denen dazu gehörigen Melodien, zu beliebter Clavier-Ubung nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten". Die hundert Oden sind also Gedichte, die zu bereits vorhandenen Musikstücken gemacht, oder solchen angepaßt sind. Die Musikstücke waren nicht nur die „neuesten und besten", sondern, wie die Anzeige hinzufügt, auch die „bekanntesten" damaliger Zeit. Die Worte „mit den dazu gehörigen Melodien" sollen anzeigen, daß in dem Buche die Tonstücke zugleich mit den betreffenden Gedichten zu finden sind, denn man dichtete damals auch Texte zu bekannten Melodien und ließ sie ohne diese drucken. Daß der Satz „Nebst einem Anhange aus J. C. Günthers Gedichten" eine Ungenauigkeit enthält, wird man schon bemerkt haben: wörtlich genommen müßte der Anhang eine Zugabe zu den hundert Oden bilden, während er doch schon mit Nr. 84 beginnt, also in das Hundert eingeschlossen ist.

Nunmehr wird auch das Widmungs-Gedicht verständlich. Die Muse des Verfassers hat das, was sie singt und spricht, mit dem Ton der Saiten verbunden, d. h. die Dichtungen des Sperontes, welche gesungen werden sollen, sind Clavierstücken angepaßt. Da dies Verfahren ihm manchmal einen gewissen Zwang auferlegte, so war sein „Kiel“ ein „streng gebundener“.

Sperontes war also nicht ein Musiker, sondern ein Dichter. Wir sind genöthigt zu schließen, daß außer den Güntherschen alle Gedichte des ersten Theiles von ihm selbst gemacht sind, ein Schluß, der durch die Versicherung des Widmungs-Gedichtes bekräftigt wird, daß es dasjenige, was in dem Buche zu „lesen“ sei, in dieser Form vorher noch nicht gegeben habe. Und was von dem ersten Theile gelten muß, haben wir ein Recht auf die übrigen drei und auf die neuhinzugefügten Gedichte des ersten Theiles in der Ausgabe von 1747 zu übertragen. In der That hat sich von sämmtlichen 250 Gedichten der Singenden Muse vor ihrem Erscheinen in dieser Sammlung nicht ein einziges bei gleichzeitigen oder älteren Dichtern auffinden lassen.

Von Zeitgenossen, die den Sperontes als Dichter erwähnen, kann ich Friedrich Wilhelm Zachariä anführen. In seinem Gedicht „Der Befriedigte“ („Itzt, da die Erde sich verjüngt“) lautet die dritte Strophe:

Speront reimt, doch er reimt für sich.
Was thut das? Ihr seyd wunderlich;
Das kann ihm ja kein Mensch verwehren.
Daß ihr euch, ihn zu lesen, scheut,
Daß ihr nicht seine Freunde seyd,
Das läßt sich hören!

Zachariä verfaßte dieses Gedicht jedenfalls, als er seit 1743 in Leipzig studirte. Ob es in jener Zeit schon irgendwo gedruckt worden ist, weiß ich nicht; in den „Belustigungen des Verstandes und Witzes“ und in den „Bremer Beiträgen“ hat es keine Aufnahme gefunden. Es erschien aber 1754 in seinen gesammelten

Oden und Liedern [1]), und zwei Jahre später wurde es auch componirt [2]).

Gottsched besaß auch zwei Schäferspiele des Sperontes [3]), die aus seinem Nachlasse an die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar gekommen sind. Die Titel sind: „Das Kätzgen, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von SPERONTES. 1746. Leipzig, Gedruckt bey Gottfried August Stopffel.“ 4., und „Das Strumpfband, ein Schäferspiel, in einem Aufzuge, entworfen: von SPERONTES. 1748. Leipzig, druckts Gottfried August Stopffel.“ 4. Dazu kommt noch ein drittes, das Gottsched nicht erwähnt: „Die Kirms, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von SPERONTES 1746. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften.“ 4 [4]). Kürzlich ist auch ein „Singspiel“-Text von ihm bekannt geworden: „Der Frühling, ein Singspiel: von SPERONTES. Die Composition ist von Herrn J. G. A. Fritzschen. 1749. Leipzig, Gedruckt mit Stopffelischen Schriften“. 4 [5]). Man sieht, daß der Verfasser diese Stücke im Selbstverlage erscheinen ließ; den Commissions-Verlag des „Kätzgen“ hatten wieder Friedrich Lankischens Erben übernommen [6]). Im vierten Auftritt des „Strumpfbands“ singt Bellinde ein fünfstrophiges Lied „Ich schäkre nur“, oberhalb dessen nach der Methode der Singenden Muse die zugehörige Musik als Clavierstück gedruckt worden ist, und zwar wie dort als Kupferstich, auch scheint derselbe Kupferstecher thätig gewesen zu sein, der die Musikstücke der Auflage von 1747 anfertigte. Man hat also hier gewissermaßen den letzten Nachklang der Singenden Muse.

[1]) Scherzhafte Epische Poesien, nebst einigen Oden und Liedern. Braunschweig und Hildesheim (1754). S. 433.

[2]) Fr. G. Fleischer, Oden und Lieder; 1756 Nr. 10.

[3]) Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst. Leipzig, 1757. S. 323 und 330.

[4]) In meinem Besitz.

[5]) Auf der Königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden aufgefunden von Robert Eitner (s. Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 1890. S. 225).

[6]) Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1746.

Ohne über den Werth der lyrischen Dichtungen des Sperontes schon ein Urtheil abgeben zu wollen, sei doch hier gleich gesagt, daß seine Schäferspiele poetisch werthlos sind. Sie gewähren nur zur Feststellung gewisser Stileigenthümlichkeiten des Dichters einige Ausbeute. Auch das zierlich ausgestattete „Singspiel" gehört inhaltlich in die Gattung der Schäferspiele und unterliegt demselben Urtheil. Der Form nach ist es eine madrigalische Cantate, wie man sie aus Bachs weltlichen Compositionen kennt. Es scheint auf Bestellung eines vornehmen Leipzigers gedichtet zu sein, der vor den Thoren der Stadt ein Landgut besaß und schließt mit einem Tutti auf das „glückselige Leipzig".

III.

Daß „Sperontes" ein Pseudonym ist, liegt auf der Hand. Wer verbarg sich nun unter diesem?

Sämmtliche Schriftsteller, die von ihm Notiz nehmen, nennen ihn nur mit jenem Pseudonym. Es scheint fast, als hätten sie selbst nicht gewußt, wer dahinter stecke. Mit dem Ablauf des 18. Jahrhunderts wurden seine Liederbücher vergessen, es hatte also auch Niemand Veranlassung mehr, sich um den Verfasser zu kümmern. Ob sich in neuer Zeit jemand bemüht hat, ihm auf die Spur zu kommen, weiß ich nicht; Weller bleibt jedenfalls die Auskunft schuldig[1]). Unter dem Namen „Sperantes" schrieb gelegentlich Johann Zacharias Gleichmann, aber „Sperantes" und „Sperontes" ist nicht dasselbe, und daß Gleichmann der Verfasser der Singenden Muse unmöglich gewesen sein kann, läßt sich sicher beweisen, wie man aus dem später Folgenden entnehmen wird.

Nur in Zedlers Universal-Lexikon, Band 38 (erschienen 1743) steht zu lesen: „Sperontes, ein verdeckter Nahme, unter welchen M. Lorenz Mizler verborgen seyn wollen. Es ist unter selbigen Nahmen: Die singende Muse an der Pleisse, herausgekommen.

---

[1]) Index pseudonymorum. Leipzig, 1856. Nebst Nachträgen.

Leipzig 1736 in 4." Aber schon die Form dieser Notiz bekundet ihre zweifelhafte Glaubwürdigkeit, und daß ihr Verfasser nicht für sie einsteht. Mizler hat geäußert oder soll geäußert haben, er sei Sperontes; das ist der Sinn. Wenn Mizler das wirklich gethan hat, so hat er die Unwahrheit gesagt. Sperontes war ein Dichter. Mizler war ein Gelehrter, versuchte sich gelegentlich auch in der Composition, aber von seinen Gedichten hat man außer einigen Gelegenheitsreimen nie etwas vernommen. Und daraus kann man sicher schließen, daß er sich ernstlicher mit der Poesie niemals befaßt hat, denn sonst hätte er es in seiner für Matthesons Ehrenpforte geschriebenen Selbstbiographie ohne Frage erwähnt. Er würde auch von der Singenden Muse in dieser Biographie nicht geschwiegen haben. Ferner: der erste Theil der Singenden Muse erschien Michaelis 1736 in Leipzig auf Kosten der Lustigen Gesellschaft daselbst, vielleicht auf deren Anregung, jedenfalls in irgend einem engeren Zusammenhange mit ihr stehend. Mizler aber befand sich bis zum Zeitpunkte des Erscheinens garnicht in Leipzig, sondern kehrte erst Michaelis 1736 von Wittenberg dahin zurück[1]). Endlich: von 1742 bis 1748 gab Sperontes in Leipzig die drei Fortsetzungen der Singenden Muse, drei Schäferspiele und die verbesserte Auflage des ersten Theils der Singenden Muse heraus, in welch letzterem er (1747) einmal ausdrücklich sagt, daß er in Leipzig lebe (siehe Nr. 64). Mizler aber war schon Anfang 1743 in Dresden, reiste den 22. April von dort mit dem Grafen Malachowski nach Kónskie in Polen, und befand sich hier noch am 23. December 1748[2]). Wenn nun die Notiz bei Zedler nicht von jemandem geschrieben ist, der das Publicum absichtlich irre führen wollte, so wäre wohl nur anzunehmen, daß Mizler von 1731 bis 1734, da er in Leipzig studirte, allenfalls auch noch 1735 bei einem vorübergehenden

[1]) Selbstbiographie in Matthesons Ehrenpforte. Hamburg 1740. S. 230.

[2]) Briefe an Gottsched, handschriftlich auf der Universitäts-Bibliothek zu Leipzig.

Aufenthalte daselbst[1]) dem Sperontes allerhand Clavierstücke zugetragen hätte, daß dieser dann dazu Gedichte gemacht und Mizler später gelegentlich gesagt hätte, er habe an dem Zustandekommen des ersten Theiles der Singenden Muse einen gewissen Antheil.

Johann Friedrich Gräfe gab 1737 in Halle den ersten Theil seiner „Samlung verschiedener und auserlesener Oden" heraus; der zweite Theil folgte 1739, der dritte 1741, der vierte 1743. Daß ihn zu seinem Werke das Liederbuch des Sperontes angeregt hatte, bekundet schon die Vorrede des ersten Theiles. Vergleicht man die beiderseitigen Liedersammlungen, so ergibt sich noch mehr. Gräfe hat aus dem ersten Theile der Singenden Muse drei Gedichte hinübergenommen. Das erste ist Nr. 6 „Alles, alles hör ich an", es steht bei Gräfe als 34. Ode des vierten Theiles und hat sich einige Aufputzungen gefallen lassen müssen; namentlich ist die fünfte, allerdings sehr crasse Strophe sorglich parfümirt worden. Das zweite ist Nr. 25 „Alles ist mir einerley" und tritt uns bei Gräfe als erstes Stück des zweiten Theiles in umgerührter Gestalt entgegen. Umgeformt oder umgedichtet, kann man nicht sagen, denn der Inhalt ist völlig derselbe geblieben, auch die Worte und Sätze großentheils, aber sie sind durcheinander gequirlt und so in andere zufällige Verbindungen gerathen. Das letzte Gedicht ist Nr. 75 „Nichts kan schöner als die Liebe Und ihr himmlisch Wesen seyn". Dieses hat Gräfe unter Nr. 21 des ersten Theiles wörtlich aufgenommen. Nun hat er dem vierten Theile seines Liederwerks ein Generalregister beigefügt, in dem hinter jedem Liede der Name sowohl des Dichters als des Componisten steht. Schlägt man aber die drei dem Sperontes entlehnten Gedichte nach, in der Hoffnung, auf diese Weise den wirklichen Namen des Verfassers zu erfahren, so sieht man sich getäuscht. Hinter dem ersten steht „K.", hinter dem zweiten „L." und hinter dem dritten stehen gar nur drei Sternchen. Doch hat

[1]) Mattheson, Ehrenpforte. S. 228 f.

diese Mannigfaltigkeit in der Art des Verschweigens wenigstens das Gute, daß man erkennt, der wirkliche Name des Sperontes könne weder mit K noch mit L begonnen haben. Denn wäre dies der Fall, so müßte sich hinter dem letzten jener drei Gedichte, das ganz unverändert aufgenommen ist, jedenfalls einer der beiden Buchstaben finden. K. und L. — die Chiffern sind auch noch hinter andern Gedichten der Gräfe'schen Sammlung zu lesen — sind unzweifelhaft Andeutungen der Namen derjenigen Personen, welche die Reinigung und Umschüttelung der Gedichte des Sperontes besorgten, und die wir in ihrer selbstgewählten Verborgenheit nicht stören wollen. Denkbar, wenn auch sehr unwahrscheinlich, wäre, daß Gräfe die Quelle dieser beiden Dichtungen nicht bemerkt hätte, deren eine Giovannini, deren andere Hurlebusch in Musik setzte. Aber angesichts des dritten Liedes, zu welchem er selbst die Tonweise erfand, muß die Frage aufgeworfen werden: wußte er nicht, wer Sperontes war? oder wollte er ihn nur nicht nennen? Er verkehrte viel in den literarischen Kreisen Leipzigs, widmete den ersten Theil seiner Sammlung der Frau von Ziegler, den zweiten der Frau Gottsched und stand mit dieser wie mit Gottsched selbst Jahre lang in Briefwechsel. Er war auch im Frühjahr 1737 in der Absicht nach Leipzig gekommen, einen Verleger für sein Liederbuch zu finden, was ihm aber nicht gelang[1]). Er trat mit diesem Werk in ziemlich offene Opposition zu Sperontes; die gesammte Vorrede wird von dieser Tendenz getragen, wenn er auch keinen Namen nennt. Vielleicht paßte es ihm nicht, die Welt wissen zu lassen, daß er trotzdem gleich im ersten Theile ein Gedicht des Verfassers der Singenden Muse wörtlich wiedergab. Doch wie dem immer sei, für uns mag die Thatsache genügen, daß wir den wahren Namen des Sperontes durch Gräfe nicht erfahren.

Aus der Form des Pseudonyms auf den wirklichen Namen gelangen zu wollen, wäre gleichfalls vergebenes Bemühen. Die

---

[1]) Brief an Gottsched vom 29. Mai 1737 (Leipziger Universitätsbibliothek).

Veranlassungen solcher Pseudonymen waren meist ganz zufällige und persönliche. Wer würde errathen, daß sich unter Amaranthes Corvinus, unter Menantes Hunold, unter Talander Bohse verbirgt? Möglich, daß Sperontes wie Sperantes von sperare abgeleitet ist; die Endung -ontes, welche sich an vielen Pseudonymen jener Zeit findet, wird wohl am einfachsten als Latinisirung einer beliebten französischen Endung erklärt.

Wir müssen suchen, auf anderen Wegen zum Ziele zu kommen. Auf dem Titelblatt des zweiten Theils der Singenden Muse befindet sich ein aus den Buchstaben J S S gebildetes Doppel-Monogramm. Solche Monogramme waren damals beliebt und pflegen den Verleger des Buches anzudeuten. Man findet dergleichen, um ein paar beliebige Beispiele herauszugreifen, auf dem Titel von Corvinus „Reiferen Früchte der Poesie", Leipzig 1720 (J F G = Johann Friedrich Gleditsch) und von Hunolds „Akademischen Nebenstunden", 2. Aufl. Halle und Leipzig 1726 (J F Z = Johann Friedrich Zeitler). Die Buchstaben J S S können nicht den Drucker andeuten, denn dieser war Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, auch nicht etwa den Kupferstecher, denn dieser hieß Brühl. Sie müssen also auf den Verleger gehen, welcher, wie oben schon gesagt, dieses Mal der Verfasser selber war. Schlagen wir nun das in Rothdruck hergestellte Prachtexemplar des zweiten Theils der Singenden Muse auf, so finden wir die volle Bestätigung dieses Schlusses. Die vorgedruckte Widmung lautet vollständig und wörtlich: „Seinen | respect. | Hoch- und Werthgeschätzten | Gönnern | und | Freunden | wiedmet | diese geringschätzige Bogen, | mit | gantz ergebenster Empfehlung | zu fernerem | hochgeneigtestem Wohlwollen | und | besonderer Freundschafft: | der Autor | J. S. S.". Es ist also außer Zweifel, daß dies die Anfangsbuchstaben der Namen des Verfassers der Singenden Muse sind. Damit ist von neuem handgreiflich bewiesen, daß er weder Johann Zacharias Gleichmann noch Lorenz Christoph Mizler geheißen haben kann.

Versuchen wir nun weiter, ob nicht aus den Werken selbst Anhaltepunkte zur Bestimmung der Persönlichkeit zu gewinnen sind.

Seiner Herkunft nach muß er ein Schlesier gewesen sein. Ich schließe dies vor allem aus dem Gedicht I, 66 [1]). Das Gedicht ist sprachwissenschaftlich interessant, und da ich auch später noch darauf zurückzukommen habe, mag es hier vollständig abgedruckt werden.

1. Hoah iechs nich lang gesoat:
Doaß kee Mensche noach mier froat.
Wahm sooll iechs ock immer kloan?
Olles, olles kriegt ann Moan,
Unn iech muß Miet Verdruß
Doas bey junga Taga sahn unn dorba.

2. Hartzer Harr Sanct Andrees,
Soah mirrs, doß iechs aba weeß:
Jes dann goar kee Karl firr miech,
Wann ha noach su liederliech,
Dahn iech koan Oß ann Moan
Oabens hisch miet mier zu Bette nahma?

3. Jes miers dooch aba viel,
Wann miech ehner hoaba wiel;
Ha sey pucklich oder krumm,
Kruppsich oder toob unn stumm:
Nurr an Moan Muuß iech hoan,
Aanders muuß iech miech noach goar derleeba.

4. Nu de wirst dooch amoahl
Miech befreya voh daar Qvoal!
Lieber Andrees, loaß miech sahn,
Wand mirr wilst zum Moanne gahn?
War ah sey: Bleibts derbey!
Hannß und Merten, Nickel oder Girge.

Der schlesische Dialect in diesem Gedicht ist fast durchaus rein, wie nach den Arbeiten Karl Weinholds [2]) auch der Nicht-

[1]) Ich bezeichne fortan den zuerst 1736 erschienenen Theil der Singenden Muse mit I, die erste bis dritte Fortsetzung mit II, III, IV, die 1747 erschienene Auflage des ersten Theiles mit I[a].

[2]) Weinhold, Ueber deutsche Dialectforschung. Die Laut- und Wortbildung und die Formen der schlesischen Mundart. Wien, Gerold 1853. — Derselbe, Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche. Aus den Sitzungsberichten der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien, 1855.

Schlesier erkennen kann. Man bemerkt zudem ein erfolgreiches Bestreben, die fremdartigen Dialectlaute durch Schriftzeichen wiederzugeben. Ganz consequent verfährt Sperontes allerdings nicht: wir lesen „muuß" und „muß", „wiel" und „wilſt", wir lesen sogar neben der Form „mirr" auch einige Male das unrichtige „mier", neben „unn" einmal „und". Aber dies können Schreib- oder Druckfehler sein, beide bei einer so ungewohnten Sache nur natürlich. Bedenken dürfte eher noch das Wort „kruppſich" erregen, wofür „kruppig" oder „kroppig" hätte geschrieben sein sollen. Für „und" hat der Schlesier die Formen „ond", „and", „on", „an"; ich kann aber aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts auch die Form „unn" nachweisen, deren sich Sperontes bedient[1]). Ebenso verhält es sich mit „goar" für das gebräuchlichere „guar". Sperontes schreibt „doach" und „noach" für „doa" und „noa"; doch sind, nach persönlich von mir eingezogener Erkundigung, letztere Formen nicht die ausschließlich gebräuchlichen. „Derleeba" ist Dialectform für „erleben", „hartzer" für „herzer" = „lieber", und „Harr" für „Herr". Man könnte freilich, da es eben der heilige Andreas ist, der angeredet wird, und eine andere mitteldeutsche Fassung des Gedichts die betreffende Zeile mit „Härtzner Herre Sankt Andrees" wiedergibt[2]), also offenbar das erste Wort auf das Harzgebirge bezieht, einen Augenblick vermuthen, die Mundart des Gedichts sei die im Oberharz herrschende. Die Volksgebräuche und Lieder, mit denen dort am 30. November der harzische Schutzpatron von den Jungfrauen bis heute gefeiert wird[3]), könnten die Vermuthung stützen, daß grade dieses Wort nicht schlesischen Dialects sei. Allein die Wahrscheinlichkeit ist doch dagegen, da sonst fast

[1]) In einem Gedicht im Dialect der schlesischen Bauern, welches sich findet in „Des Poetischen Brief-Wechsels Fünffte Copie. Anno MDCCXXIV." S. 72 ff. (Königl. öffentl. Bibl. zu Dresden. Litt. Germ. rec. B. 201, 29 s.).

[2]) Büsching und von der Hagen, Sammlung Deutscher Volkslieder. Berlin, 1807. Nr. 66.

[3]) S. auch v. Loeper, Goethes Faust. Erster Theil (1. Aufl. 1870) S. 32, Anmerk.

alles für Schlesien zeugt[1]); auch Kleinigkeiten, wie „ock" und „hisch" = „hübsch", tragen schlesischen Stempel.

Auch in vielen der andern Gedichte erkennt man an gewissen Eigenthümlichkeiten den Schlesier. Ich hebe nur einige besonders auffallende Dinge heraus. Das Wort „kürmeln" (I, 74); man erklärt es im allgemeinen mit „lallen, als Ausdruck angenehmer Empfindungen bei kleinen Kindern" [2]), hier tritt es in erweiterter Bedeutung auf als „schönthun, kosen mit einander". Die Formen: der Monden (II, 20, 4: Kirms S. 5), die Gärte, plur. (II, 44, 7; 50, 2), die Bunterey, d. h. eine Menge bunter Gegenstände (I⁴, 61, 4)[3]), Gepüsche (I, 53, 3), ider = jeder und auch so geschrieben, aber durch den Reim sich verrathend (jeden: beschieden; I, 5, 3)[4]), die durch Abwerfung der Flexion verkürzten: verpflicht (I, 3, 2), veracht (I, 48, 3), gepfändt (Kätzgen, S. 15), bericht und hingericht (ebend. S. 9 und 10), ausgericht (Kirms S. 3). Die durch den Reim offenbar werdenden Abwandlungen: küssen: genüssen (I, 4, 1), sprißt: bist (I, 4, 2), Schlüsse: bisse (Kirms S. 6), wissen: schlüssen (Kätzgen S. 10), beschützt: beschmitzt = beschmutzt (I, 58, 6)[5]).

Noch seien zwei Stellen erwähnt, in denen ganz unerwarteterweise der Rübezahl und die Sudeten herbeigezogen werden (III, 49, 4 und IV, 40, 2). Man wird wohl nicht widersprechen, wenn ich meine, daß diese jemandem, der nicht in Schlesien geboren und aufgewachsen war, gerade an den betreffenden Stellen sehr fern liegen mußten.

Alles das würde, glaub' ich, schon vollständig genügen, die

---

[1]) Ueber diesen Punkt hat sich Wilhelm Tappert im Musikalischen Wochenblatt (Leipzig, Fritzsch), Jahrg. 1885, Nr. 13 in seiner Weise geäußert.

[2]) (Johann George Berndt), Versuch zu einem schlesischen Idiotikon. Stendal, 1787. S. 75. — Vgl. Weinhold, Ueber deutsche Dialectforschung, S. 95, und Beiträge zu einem schlesischen Wörterbuche unter „kirmeln".

[3]) Weinhold, Dialectforschung S. 94.

[4]) Weinhold a. a. O. S. 40 führt aus Lohensteins Ibrahim Bassa 1, 269 an: Glieder: ieder.

[5]) Ob „Hüte" = Hütte (IV, 40, 2; Kätzgen S. 5 und 12; Strumpfband S. 16) auch ein schlesischer Idiotismus ist, weiß ich nicht zu sagen.

schlesische Herkunft des Sperontes zu beweisen. Es kommt noch hinzu das Eintreten des Buchhändlers Korn aus Breslau, der von 1740 an den ersten Theil der Singenden Muse in Verlag nahm. Offenbar waren hier landsmännische Rücksichten wirksam.

Bei der Verwendung der Gedichte zur Feststellung der persönlichen Verhältnisse des Sperontes bedarf es der Behutsamkeit, will man anders nicht Gefahr laufen, Fehlschlüsse zu machen. Jeder Dichter hat das Recht, Begebenheiten und Zustände gänzlich zu erfinden, und auch bei der Benutzung von Erlebtem im Einzelnen von der Wirklichkeit abzuweichen. Sperontes war außerdem noch durch den Umstand gebunden, daß er trachten mußte, den Inhalt seines Gedichtes wenigstens ungefähr dem Charakter des Musikstückes anzupassen, zu dem es gehören sollte. Wissenschaftliche Untersuchung darf also nicht von dem Gegenstande des Gedichts auf das Leben des Dichters ohne weiteres zurückschließen. Wenn man I, 34 einen Marsch findet und darunter ein Gedicht „Der Abschieds-Tag bricht nun heran, Daß ich nicht länger bleiben kann", so wird man sich einen Soldaten denken, der marschiren muß und von seinem Mädchen Abschied nimmt; niemand aber wird den Einfall haben wollen, daß Sperontes selbst dieser Soldat sei. Will der Dichter schaffen, so wählt er sich einen Gegenstand, der seine Gestaltungskraft reizt. Nun gibt es aber Gegenstände, bei denen nicht einzusehen ist, welchen Reiz sie für das Kunstvermögen des Dichters haben können, bei denen also die Hauptsache im Stoffe selbst ruht, und hier ist der Rückschluß auf die Person des Dichters zulässig. I⁴, 64 wird gesungen: „Wo sollt ich besser wohl, ihr Linden, Als wie zu euch versetzet, stehn? Hier kann ich, was ich wünsche, finden, Hier find ich alles doppelt schön" u. s. w. Dann, dritte Strophe: „Dich, Schicksal, will ich ewig preisen, Daß du mich an den Ort geführt. Und willst du mir die Gunst erweisen Und zeigen, daß mein Wunsch dich rührt: So gönne mir, o mein Geschicke, Daß ich, bis auf den letzten Tag Von meinem Leben, dieses Glücke Verhoffen und erfahren mag!"

Es wäre absurd, hier eine Fiction des Dichters anzunehmen und den Gegenstand nicht auf ihn selbst zu beziehen. Daß sich jemand in der Lindenstadt, d. h. in Leipzig, behaglich fühlt und wünscht, in ihr seine Tage zu beschließen, das künstlerisch darzustellen konnte ihn, der nicht aus dramatischer, sondern lyrischer Anschauung schuf, nur reizen, wenn er selbst dieser Mann war. Soviel über die Kunstobjecte im Ganzen. Für die Beurtheilung der Einzelheiten gilt folgender Grundsatz. Jede Kunstgestaltung verallgemeinert. Es werden gewisse große Contouren gezogen, die Umrisse der einzelnen Bestandtheile müssen sich ihnen unterordnen. Dies gelingt leichter, wenn alles freies Erzeugniß der Phantasie ist. Je mehr wirklich erlebte Einzelmomente im Gegenstande stecken, einer desto größeren Kraft bedarf es, sie völlig in das Ganze aufzulösen: als Materie leisten sie zäheren Widerstand. Goethe war bewunderungswürdig groß in der Kunst, selbsterlebte Dinge in eine vollendete Kunstform zu verallgemeinern, ohne ihnen von der Besonderheit des Selbsterlebten etwas zu nehmen. Sperontes, nur ein kleines dichterisches Lichtstümpfchen, vermochte das nicht. Die wirklich erlebte Einzelheit stört den Contour des Ganzen, oder, um ein musikalisches Bild zu gebrauchen: er fällt aus dem Ton. In den meisten Fällen merkt man dies beim erstmaligen Lesen. An diesen Leitfäden lassen sich, wie ich glaube, die Dichtungen behufs Signalisirung seiner Persönlichkeit ungefährdet durchwandern.

Sperontes lebte also 1747 in Leipzig; er war dahin „versetzet“, d. h. aus der Fremde zugezogen. Daß schon beim Erscheinen des ersten Theils der Singenden Muse Leipzig sein Wohnort war, ist eine sich von selbst darbietende Vermuthung, die durch das Gedicht Nr. 53 des ersten Theils bestätigt wird. Er stand mit der Studentenschaft in Verbindung und dichtete studentische Lieder nicht nur um 1736, sondern auch noch 1745 (I, 28[1]), 37, 60; III, 13; IV, 47). Aber schon 1736 ist er

[1]) Strophe 5: „Währt der Abend lange, Wird mir drum nicht bange; Weil mich zu der Zeit Die Gesellschaft auch erfreut, Wo man mit den Krügen klopffet, Und die Pfeiffen stopffet.“

selbst über die Jugend hinaus. Wenn er im Widmungs-Gedichte des ersten Theils die Hoffnung ausspricht, daß seine Lieder, wenn nicht allen, so doch der jungen Welt Vergnügen und Nutzen bereiten würden, so sieht man, daß er sich selbst zu dieser jungen Welt eigentlich nicht mehr rechnet. Von 1736 bis 1748 war er eifrig thätig; von 1740 an erscheint fast jedes Jahr etwas von ihm in der litterarischen Oeffentlichkeit. Ich glaube auch wahrscheinlich machen zu können, daß nach und neben der Singenden Muse noch ein anderes, anonymes, Liederwerk von ihm zu Stande gebracht worden ist, dessen fünfter Theil Michaelis 1749 herauskam. Dann verstummt er für immer, und es darf also geschlossen werden, daß er nicht lange nach 1750 gestorben sein wird.

Er hatte studirt, denn er bezeichnet sich an zwei Stellen als einen „Gelehrten", oder dem „gelehrten Orden" zugehörig (III, 42, 5; IV, 30, 8). In den „Belustigungen des Verstandes und Witzes", welche von 1741 an in Leipzig herauskamen, macht einmal jemand die Bemerkung: Ein Ungelehrter heißt bei uns, der mit den Wissenschaften nicht sein Brod verdienen will[1]). Danach hätte Sperontes von irgend einer Wissenschaft Profession gemacht. Aber er hatte keine Stellung, die auf einem angesehenen öffentlichen Amte beruhte (II, 32, 2); er war, zeitweilig wenigstens, ganz arm und kämpfte hart um sein Dasein. Man sieht dies aus einem Gedichte, das in seiner Art zu den besten gehört, die er gemacht hat (I, 63). Es ist nützlich, einige Strophen mitzutheilen.

1. Das Glücke lag in letzten Zügen,
Und wolte von der Erde gehn:
Ich, voller Angst und Mißvergnügen,
Blieb bey dem Patienten stehn.
Drauf kam ein gantzer Schwarm gegangen,
Und zog durch Stube, Hof und Haus.
Kurtz um: das sämtliche Verlangen
Lief auf ein Testament hinaus.

[1]) Band I, S. 24.

2. Das Glücke war damit zufrieden,
Und hub mit schwachen Worten an:
Dem Armen sey mein Schatz beschieden,
Daß er sich besser helffen kan!
Da war an allen End und Orten
Kein Donner, den man nicht ausstieß,
Weil es bey so gesprochnen Worten
Auf mich zugleich mit Fingern wieß.

3. Die Thorheit wagte sich vor allen
Und sprach mit vollem Wiederstand:
Auf mich muß dieses Erbtheil fallen.
Gedenck an unser Freundschafts-Band!
Der fiel die Thumheit in die Rede,
Bezog sich auf den Vormunds-Schein,
Und weil sie von Natur nicht blöde,
Sprach sie: ich muß Mit-Erbe seyn.

4. Die Schelmerey schlich sich inzwischen
Mit leisen Schritten auch darzu,
In Meynung: was dabey zu fischen.
Da dacht ich endlich: wo bleibst du?
Wenn es den Narren muß gelücken,
Den tummen Leuten wohl ergehn,
Wenn Diebe sich den Beutel spicken,
Must du bey Martin Blümchen[1]) stehn.

Dann wird erzählt, wie das Glück stirbt und die Narren, Dummen und Diebe sich eilig in die Hinterlassenschaft theilen. Für Sperontes bleibt nichts als der letzte Stuhl. Ueber diesen fängt ein alter Geizhals einen Proceß mit ihm an und schickt ihm sieben Advocaten auf den Hals. „Ich sprach zu ihm: mein lieber Herre, Laßt doch die guten Leute weg! Ihr seht ja, daß ich mich nicht sperre, Greifft zu! Hier ist der ganze —.“ Als einen Pechvogel, der stets leer ausgeht, während andre sich gütlich thun, schildert er sich häufig. Er wünscht vergeblich, daß nur einmal, wenn auch für kurze Zeit, das Glück ihm lache (II, 14). Er arbeitet und müht sich immer mit nur geringem Erfolg (III, 3). „Ich klags dem Himmel und der Erden, Was wird doch endlich aus mir werden“ (III, 6). In seiner

[1]) Wahrscheinlich ein Leipziger Pfandleiher oder Wucherer.

Noth muß er sich jede schlechte Behandlung gefallen lassen (II, 15). Er ist verschmäht, vergessen und immer einsam (IV, 32). Am Schluß eines Gedichtes, dem als Parodie allerdings eine gewisse besondere Haltung vorgeschrieben war, dessen Inhalt aber in Verbindung mit manchen ähnlichen Gedichten doch eine persönliche Beziehung verräth, wünscht er, man solle auf seinen Leichenstein setzen: „Der hier die Erde kaut Hat Noth darauf gebaut" (I, 18). Dann aber setzt ihn ein leichter Sinn wieder über alle Sorgen hinweg (III, 11). Ein häufig wiederkehrender Gedanke ist, sich philosophisch mit wenigem zu bescheiden. In den späteren Gedichten wird er im allgemeinen heiterer, zufriedener und beruhigter. Das reife Alter macht sich geltend, vielleicht auch verbesserte äußere Verhältnisse. Er ist vergnügt „in seinem Mittelstande" und geht „in seinem schlechten Kleide" (IV, 45). Eine friedliche Natur, mag er von „Feldzügen, Pulver, Stahl und Bley" nichts hören, und wünscht sich nur „Ein fröhlich Hertz, ein gut Gewißen, Gesunden Leib, mein täglich Brodt, Und einen Trunck aus reinen Flüssen" (IV, 46).

Einmal spricht Sperontes die Hoffnung aus, daß vielleicht seine Erben bekommen würden, was ihm das Glück vorenthalte (II, 43, 4). Es ist das eines der Gedichte, in die ein persönlicher Zug unerwartet hineinspielt. Mit den Erben können doch nur Kinder oder Gattin gemeint sein. In einem wüsten „Studenten-Lied" von 1736 (I, 60, 3) räth der Dichter, weil man bis zum Eintreffen des neuen Wechsels geborgt erhalte, nur immer wacker drauf los zu zechen: „Auf, auf, ihr Brüder, auf! Auf! es lebe, ders am besten kan, Unser Schwieger-Mutter Tochter-Mann!" Wer es recht überlegt, wird finden, daß ein solcher Witz einem unverheiratheten Studenten wohl kaum einfallen konnte. In späteren Gedichten sagt er dann, er habe kein eigen Weib (III, 2) und preist cynisch genug sogar die freie Liebe (IV, 20). Die Gattin könnte inzwischen gestorben sein; doch möchte ich auch nicht bestimmt behaupten, daß hier persönliche Züge zu erkennen wären.

Sperontes hat (I, 37) Günthers Lied „Brüder, laßt uns lustig sein" parodirt im Sinne eines bemoosten Hauptes, das Anwandlungen von Solidität empfindet und aus eigner bitterer Erfahrung die jüngeren Commilitonen ermahnt, frühzeitig fleißig zu sein. Wenn er (I, 53) den Ruhm von Pleiß-Athen singt, fühlt er sich schließlich doch veranlaßt, die Jugend vor gewissen Verführungen zu warnen: „Traut keinen Apffel-Bäumen! Sie haben manchen schon berückt, Und seines Glückes Keimen Im besten Wuchs erstickt." Man würde das Persönliche aus diesen Zeilen kaum herausfühlen, wenn nicht andere Aeußerungen die Gedanken schon nach dieser Richtung geleitet hätten. Aber wir lesen (I, 58) von dem Treiben der bösen Zungen, wie ihre Geschäftigkeit oft den „Redlichsten" ins Unglück bringt und dann wörtlich: „Da heißt ein übereilt Versehen Das gröste Laster von der Welt: Wenn so ein strauchelndes Geschehen Dem Richter in das Auge fällt, Der recht mit allem Vorbedacht Die Mücken zu Cameelen macht. Kaum muß dem schärfsten Mord-Gewehre Sein Richt-Schwerdt zu vergleichen seyn: Denn dieß durchschneidet Ruhm und Ehre, Und jenes trifft nur Hals und Bein." Ganz deutlich geht er erst in einem späteren Gedichte (II, 12) heraus, in welchem er der Liebe den Abschied gibt: „Ich hab es versehen, Und, eh es geschehen, Nicht besser gewußt", und in der dritten Strophe: „Ich hab es probiret, Mit Schaden gespüret; Nun thu ichs nicht mehr." Der Schluß ist leicht zu ziehen, daß ihm in Liebessachen etwas begegnet war, das für sein späteres Leben die übelsten Folgen hatte.

Ich habe alle Ergebnisse zusammengebracht, die sich für meinen Zweck aus den Gedichten gewinnen lassen, und denke, mit diesem Signalement in der Hand könnte es wohl gelingen, den Unbekannten zu finden. Er ist auch gefunden, wenn man die Voraussetzung annimmt, daß er in Leipzig gestorben ist. Ich muß zugeben, daß ich die absolute Gewißheit hierüber nicht schaffen kann. Möglich ist es ja, daß Sperontes, obschon er uns gesagt hat, wie sehr er an Leipzig hängt und daß er hier seine

Tage zu beschließen hoffe, dennoch nach 1748 noch an einen andern Ort gezogen und dort gestorben ist. Aber es ist äußerst unwahrscheinlich. Ich habe die Forschungen über volle zwanzig Jahre nach dem Erscheinen seines letzten Schäferspiels ausgedehnt. Innerhalb der Zeit von 1736 bis 1768 gibt es in Leipzig nur eine Persönlichkeit, auf welche das Signalement paßt. Auf sie paßt es aber genau.

Der Mann heißt Johann Sigismund Scholze, gebürtig aus Lobendau bei Liegnitz, geboren daselbst 1705. Er besuchte in den Jahren 1720 und 1721 die Schule zu Liegnitz und befand sich auf dieser wahrscheinlich bis zu seinem Abgange zur Universität. Daß er in Leipzig studirte, ist anzunehmen, wennschon nicht urkundlich zu belegen. Auch ob er außerdem noch eine andere Universität besucht hat, habe ich nicht ermitteln können [1]. Anfang 1729 ist er in Leipzig, immer noch als Studiosus. In der Folge figurirt er auch als Candidatus juris, oder juris Practicus, endlich wieder nur als Studiosus. Vielleicht hatte er in untergeordneter Stellung bei einem Rechtsanwalt zeitweilig sein Brod zu verdienen gesucht. Er hatte sich mit der Wittwe eines Traiteurs in Halle eingelassen, und wurde auf Befehl des Consistoriums, dem das Verhältniß kund geworden war, am 3. Januar 1729 in Leipzig zwangsweise getraut. Die Kinder dieser Ehe starben größtentheils im frühesten Alter, die Frau selbst den 12. Februar 1738. Er blieb für den übrigen Theil seines Lebens allein. Als er 1750 starb, war noch eins der Kinder um ihn. Am 30. September erhielt er sein ärmliches Leichenbegängniß [2].

---

[1] Weder die Matrikel der Leipziger Universität noch die der Universitäten Halle, Wittenberg, Jena und Frankfurt weisen seinen Namen auf.

[2] In der amtlichen Notiz über seine Trauung heißt er „studiosus aus Lobenthau bei Liegnitz“. In der Sterbeurkunde wird gesagt, er sei 52 Jahre alt geworden. Die beiden Angaben lassen sich nicht vereinigen. Nach den sorgfältigen Durchforschungen des Kirchenarchivs zu Lobendau, welche Herr Pastor Peters daselbst in dankenswerther Weise angestellt hat, kommt der Name „Scholze“ oder ein ähnlicher in den Jahren 1697 und 1698 über-

Das fünfzigste Lied des vierten Theils der Singenden Muse scheint ein Freimaurerlied zu sein. Der Dichter spricht in ihm gradeweg von „unserm" Orden, auch unter der Musik sind freimaurerische Embleme, Winkelmaß, Loth und Zirkel angebracht. Scheinbar enthielte also dieses Lied einen wichtigen Beitrag zum Signalement des Sperontes: er müßte Freimaurer gewesen sein. Aber weder die Loge zu Leipzig (gegründet 1741) noch die benachbarten zu Halle (gegründet im Dezember 1743) und Altenburg weisen den Johann Sigismund Scholze in ihren Listen auf. Die Hallenser Protokolle sind allerdings aus den ersten Jahren nicht vollständig mehr vorhanden, das Fehlen des Namens in ihnen kann also noch nichts sicheres beweisen. Wäre Scholze aber auch in Halle nicht Mitglied gewesen, so müßte er einer entfernter gelegenen Loge zugehört oder — überhaupt gar kein Freimaurer gewesen sein. Seit mir von sachkundiger Seite mitgetheilt worden ist[1]), daß eine zwingende Nothwendigkeit nicht bestehe, aus dem Inhalte des Liedes auf die Freimaurerschaft des Sperontes zu schließen, erscheint mir für jene letztere Annahme manches zu sprechen. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden in Mitteldeutschland die Freimaurer Gegenstand allgemeiner gesellschaftlicher Neugier. Besonderes Interesse

---

haupt dort nicht vor. Der Vater des Johann Sigismund S. war Amtsschreiber in Lobendau und verheirathete sich 1703; er war noch nicht vermählt gewesen. Johann Sigismund (geb. 20. März 1705) war das erste Kind der Ehe. Der Vater wurde 1722 Amtmann in Lobendau und zog 1723 von da nach Jauer. Die Personalnotiz von 1729 erscheint durchaus glaubwürdig, da sie auf Johann Sigismund Scholzes eigenen Aussagen beruhen muß. Man kann also nicht annehmen, der Ort der Herkunft sei falsch angegeben. Viel weniger verläßlich erscheint die Angabe der Sterbeurkunde. Scholzes Haus war bei seinem Tode bis auf eine halberwachsene Tochter ganz verödet. Daß unter diesen Umständen über die Zahl der Lebensjahre des vielleicht früh gealterten Mannes ein Irrthum eintreten konnte, ist leicht zu begreifen.

[1]) Durch Herrn Prof. Dr. Victor Carus zu Leipzig; dieser hat mir überhaupt mit unermüdlicher Gefälligkeit alle diejenigen Thatsachen beschafft, deren ich zur Aufhellung obigen Punktes bedurfte, und die ich persönlich und direct niemals würde haben zusammenbringen können.

erregten auch ihre aus Frankreich importirten Lieder, die man theils im Original, theils in mehr oder weniger gelungenen Nachbildungen sich aneignete. Mir liegt aus eben dieser Zeit der Beweis vor, daß französische Freimaurerlieder sogar in ein Liederbuch einer jungen thüringischen Edeldame eingetragen worden sind, die doch selbstverständlich in ihnen nur eine interessante Curiosität erblicken konnte und wollte. Die ältesten mir bekannten deutschen Nachbildungen sind um 1743 gedruckt, die auf sie folgenden Freymäurer-Lieder von Ludwig Friedrich Lenz sind 1745 vollendet worden. 1745 erschien auch der vierte Theil der Singenden Muse. Nun liebte es Sperontes überhaupt, sich in allen möglichen Stilgattungen herumzutreiben und bald so, bald so zu versuchen. Recht wohl konnte er daher auf den Gedanken kommen, es auch einmal mit einem Freimaurerliede zu probiren, um so mehr, da er wissen mußte, daß für das Publicum ein solches stets ein kräftiges Reizmittel sei. Es erinnert sein Lied bezüglich des Gedankeninhalts auch ganz entschieden an gewisse französische Vorbilder. Der Kupferstecher Krügner hat neben die erwähnten maurerischen Embleme sorglich seinen Namen gravirt, obwohl derselbe am Anfange des Theils schon groß und breit zu lesen steht. Wollte er von der Neugier für die Freimaurerei bei dieser Gelegenheit etwas auf seine Persönlichkeit herableiten? Denn Mitglied der Leipziger Loge ist auch er nicht gewesen. Endlich sei noch folgendes bemerkt. Was von dem wirklichen Namen des Sperontes absolut feststeht, sind die drei Anfangsbuchstaben J. S. S. Findet sich nun in den Listen der Logen von Leipzig, Halle und Altenburg der Name Johann Sigismund Scholze nicht, so doch auch kein anderer, für den die Buchstaben J. S. S. zuträfen[1]). Endergebniß ist also, daß aus dem Freimaurerliede weder für noch gegen die Identität von Scholze und Sperontes etwas gefolgert werden kann.

[1]) Ausgenommen ein Johann Siegfried von Schönfeld aus Holstein. Aber dieser war 1744 erst 22 Jahre alt, kann also unmöglich schon 1736 den ersten Theil der Singenden Muse herausgegeben haben.

Vielleicht ist aber in dem 50. Lied des vierten Theils die Beziehung auf den Freimaurer-Orden nur ein trügender Schein. Es war um jene Zeit, daß auf den Universitäten im Gegensatz zu den Landsmannschaften die Studentenorden entstanden, und diese ahmten freimaurerische Gebräuche nach. Die Gründung des wichtigsten von ihnen, des Amicisten-Ordens, wird in das Jahr 1746 versetzt, und ungefähr in diese Zeit gehört auch das in Rede stehende Gedicht, das 1745 zuerst gedruckt worden ist. Möglich also, daß Sperontes einem solchen Orden angehörte, deren Zweck es ja auch war, hülfsbedürftigen Brüdern beizustehen. Das 43. Lied des vierten Theils scheint dies zu bestätigen. Es gab unter den Studenten einen geheimen „Mopsorden"; 1747 wurde er in Göttingen entdeckt und unter dem 8. Februar 1748 verboten [1]). Der Anfang des Gedichts lautet:

Nun kommt mein Mops, das treue Thier,
Mir täglich angenehmer für,
Da sich die Menschen nicht mehr schämen,
Den Hundenahmen anzunehmen.

Und der Schluß:

Daß doch die Menschen insgesammt
Nach ihrem Stand, Beruf und Amt
Insonderheit die lieben Frauen
Mein Möpsgen nicht zum Beispiel schauen!
Und nicht, zur Zeit,
Schon weit und breit,
In den getreuen Orden
Sind aufgenommen worden!

Das klingt doch wie eine Satire auf den Mopsorden der Studenten, dem gegenüber sich der Orden, dem Sperontes angehörte, vielleicht besonders vornehm und vernünftig dünkte.

Der Magister Johann Gottlieb Jachmann gab 1759 in Hirschberg heraus Centifolium Scholtzianum, sive commentatio de doctis Scultetis, Schultziis, Scholtziis, Silesiis. In dieser Schrift wird Johann Sigismund Scholze nicht erwähnt. Jachmann verzeichnet größtentheils Prediger, auch einige Aerzte

[1]) Laut den Prorectorats-Acten der Universität Göttingen.

und Juristen, die in Schlesien geboren und zumeist auch später dort ansässig waren; immer aber nur solche, die es zu Amt und Würden brachten. Da hatte er freilich keine Veranlassung, den in der Fremde sitzen gebliebenen und gestorbenen armen Studenten zu berücksichtigen, von dessen muthmaßlicher litterarischer Thätigkeit, wenn sie unter Pseudonym erfolgte, er vielleicht nicht einmal Kunde hatte.

Als dem Johann Sigismund Scholze der zweite Sohn geboren wurde, bat er zum Taufzeugen den Commerzienrath Johann Heinrich Zedler, den Verleger ebendesjenigen Universal-Lexikons, in dem die oben beleuchtete falsche Notiz über den Verfasser der Singenden Muse steht. Dies könnte einen Augenblick stutzig machen. Jedoch wurden angesehene und wohlhabende Leute von bedürftigen oft in dieser Weise angegangen; es brauchen also engere Beziehungen zwischen beiden nicht vorausgesetzt zu werden. Bestanden sie aber wirklich 1731, so konnten sie 1743 längst gelöst sein. Und waren sie nicht gelöst — Zedler, als bloßer Verleger des Lexikons, las sicher nicht alle Artikel desselben durch. Man könnte aber auch auf einen andern Gedanken kommen, daß nämlich Scholze selbst der Urheber des Artikels über Sperontes gewesen wäre. Der Erfolg, mit dem er sein Incognito der Mit- und Nachwelt gegenüber bewahrt haben würde, ließe schließen, daß er sich sehr bemüht hätte, unerkannt zu bleiben. So könnte er durch jene Notiz das Publicum haben auf eine falsche Spur leiten wollen. Ein Mann von Begabung, der vielleicht mit stolzen Hoffnungen ins Leben hinausgesegelt war, dann jämmerlich Schiffbruch gelitten hatte, der, mit der gemeinsten Lebensnoth im Kampfe, sich vielleicht zu den unwürdigsten Arbeiten bequemen mußte, der einen Namen trug, welcher durch viele ausgezeichnete Männer zu hohem Ansehen in seinem Vaterlande gebracht worden war — das Gefühl der Scham und Scheu, die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, würde bei einem solchen Manne begreiflich sein und ihm nicht zur Unehre gereichen.

Es scheint, als ob die Verpflichtungen der deutschen Litteratur gegen die Species der verbummelten Studenten und verkommenen Studirten im Wachsen wären. Hoffmann von Fallersleben hat in Christian Wilhelm Kindleben den Verfasser des neueren Gaudeamus igitur entdeckt, Friedrich Zarncke Christian Reuter als den Verfasser des Schelmuffsky herausgestellt. Zu ihnen käme Johann Sigismund Scholze als dritter[1]).

IV.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Singenden Muse liegt vor allem darin, daß sie uns nicht weniger als 248 kleine Musikstücke aufgezeichnet erhalten hat, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts für Leipzig und Mitteldeutschland, auch wohl noch für einen weiteren Kreis dasjenige waren, was man vor fünfzig und mehr Jahren bei uns Favorit-Stücke zu nennen pflegte. Es ist Musik wie sie damals zur häuslichen Unterhaltung diente, großentheils Mittelgut, auch das Geringwerthige fehlt nicht, wird aber durch manches Ausgezeichnete mehr als aufgewogen. In gleich günstiger Lage, wie die ist, welche uns die Liederbücher des Sperontes gewähren, befinden wir uns keiner anderen Periode der deutschen Musikgeschichte gegenüber. Es liegt im Wesen solcher Tonstücke, daß sie unversehens auftauchen,

[1]) Herr Regierungsrath Meißner in Altenburg besitzt, wie vor einigen Jahren durch Reinhard Kade bekannt geworden ist, eine von C. F. Loos aus Nürnberg 1767 in Zinn geprägte Medaille mit der Umschrift: „Sigismundus Scholz Aet. 50.“ Sie trägt auf der Vorderseite das Brustbild eines Mannes mit Allongeperrücke, gesticktem Rock und gestickter Weste. In dem Wappen, das die Rückseite einnimmt und die Umschrift trägt: „Pars mea deus in aeternum“, treten zwei gekreuzte Schnabelflöten hervor, die auf eine Beziehung des Mannes zur Musik schließen lassen. Es hat einen Magister Sigismundus Schulzius aus Breslau gegeben, der Geistlicher war und 1730 gestorben ist. Aber ein Geistlicher würde schwerlich in dem beschriebenen Costüm dargestellt worden sein. Möglich ist es immerhin, daß hier Sperontes' Bildniß vorliegt, und daß einige Verehrer, vielleicht in Erinnerung an frohe Jugendzeiten, die sie in seinem Umgange verlebt hatten, 17 Jahre nach seinem Tode diese Medaille bei irgend einer unbekannten Veranlassung prägen ließen. Daß die Altersangabe falsch wäre, brauchte im Hinblick auf das S. 204, Anmerk. Gesagte nicht Wunder zu nehmen.

sich schnell verbreiten und ebenso schnell wieder verschwinden. Schon jetzt würde es schwer halten, auch nur das auf einen Haufen zu bringen, was im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts den Durchschnitt der musikliebenden Welt in dieser vorübergehenden Weise ergötzt hat. Für jene Zeit, da wenigstens in Deutschland solch kleine Unterhaltungsstücke nur ausnahmsweise gedruckt worden, sich günstigen Falls abschriftlich und in sehr vielen Fällen gewiß nur mittelst des Gedächtnisses fortpflanzten, müßte man den Versuch, ein halbwegs vollständiges Material zusammen zu bringen, von vorn herein als aussichtslos bezeichnen. Gewiß ist in handschriftlichen Clavier- und Liederbüchern noch manches erhalten, was in diese Zeit gehört; ich selbst habe Gelegenheit gehabt, eine Anzahl solcher Bücher zu sammeln und hoffe, daß sich noch mehreres herzufinden wird. Das aber läßt sich schon jetzt sagen und klar machen, daß die Singende Muse, wenn auch nicht den einzigen, so doch einen Haupt-Mittelpunkt bilden wird, um den sich neu hinzukommendes Material zu gruppiren hat. Ueber die kunstgeschichtliche Wichtigkeit solcher Musik brauche ich kein Wort zu verlieren.

Indessen auch der poetische Theil: die von Sperontes zu den Musikstücken erfundenen Dichtungen, verdient eine aufmerksame Betrachtung. Wer von der Höhe einer späteren Zeit geringschätzig auf sie herabsehen will, dem muß gesagt werden, daß im 18. Jahrhundert wenigstens eine große Masse des deutschen Volkes diese Geringschätzung nicht getheilt hat. Manches Gedicht des Sperontes hat eine außergewöhnliche Verbreitung erfahren und im Munde gewisser Kreise bis gegen Ende des Jahrhunderts fortgelebt. Das bietet allerdings noch keinen ausreichenden Maßstab für seinen künstlerischen Werth, ist aber doch immer ein Zeugniß für eine gewisse innere Kraft, und die kleinen Kunstgebilde, die diese Kraft besessen haben, sind somit ein unverächtlicher Gegenstand der geschichtlichen Forschung.

Ein großer Theil der Lieder besingt die Liebe. Auch einige Naturlieder kommen vor, Schäfer- und Hirtenlieder, Lieder zum

Lobe des Landlebens, des Frühlings, Herbstes und Winters. Die Schönheit der Gärten wird gepriesen, Rosen, Veilchen, Nelken werden zum Gegenstande besonderer Gedichte gemacht. Es findet sich ein Jagdlied, ein Kriegslied[1]), ein Soldatenabschied. Der Studentenlieder sind mehrere, leichter Sinn und unbekümmertes Genießen der Jugendzeit wird auch in andern Gedichten empfohlen. Im Gegensatz dazu: Klagen eines Unglücklichen, Betrachtungen über die Vergänglichkeit aller Dinge, Lob der Geduld im Unglück, der steten Gelassenheit, der Zufriedenheit. Bei den philosophirenden und moralisirenden Liedern fällt es auf, daß mit Vorliebe von der Hoffnung gesprochen wird; eine Anzahl von Liedern ist ausschließlich ihr geweiht. Der Dichter hatte wohl Nöthigung genug, die Fähigkeit des Hoffens in sich lebendig zu erhalten; unwillkürlich drängt sich der Gedanke an eine Beziehung zu dem von ihm gewählten Pseudonym auf. Außerdem werden noch besungen: die Tugend, die Verschwiegenheit, die Freundschaft, die fünf Sinne, die Musik, das Clavier, Leipzig, Geld, Rauchtabak, Schnupftabak, Caffee, Rheinwein, Burgunder, Kegelschieben, Billard, Kartenspiel, Schlittenfahren, endlich auch der Mops des Dichters. Der in seiner Zeit besonders beliebten satirischen Dichtung scheint Sperontes innerlich fern gestanden zu haben, nur einige wenige Versuche in dieser Gattung sind vorhanden. Das einzige erzählende Gedicht, das vorkommt (I, 63), ist größeren Theils oben abgedruckt worden. Die Richtung seiner Phantasie ging ganz vorzugsweise auf das Lyrische und Subjective, so sehr, daß auch die Fälle selten sind, in denen er einmal ein Lied einer Person weiblichen Geschlechts in den Mund legt.

Sperontes ist sehr gewandt im Versemachen, Reimen und Strophenbauen, aber kein erfindungskräftiger Dichter. Er war belesen und von gutem Gedächtniß. Daher finden sich überall bei ihm Anklänge an beliebte Dichter der Zeit, oftmals geradezu

---

[1]) I, 70; vermuthlich auf das Jahr 1734 zu beziehen.

Wiederholungen aus ihnen. Sein Interesse für Günther geht schon aus dem Anhang Güntherscher Gedichte hervor, der den ersten Theil der Singenden Muse beschließt, verräth sich aber auch in den eigenen Gedichten genugsam. Bessers berühmte Lieder über die blauen und schwarzen Augen dürften ihm den Anstoß zu zwei Liedern gleichen Inhalts (I⁴, 89 und 90) gegeben haben [1]). Hunold findet sich nachgeahmt in dem Liede „Ey! so fahre denn dahin, Stoltze Schöne, leichter Sinn!" (IV, 16) [2]). Besonders eifrig hat er die Poetik von Neumeister-Menantes studirt [3]) und die darin enthaltenen weltlichen Gedichte Neumeisters. Gleich das zweite Lied des ersten Theils der Singenden Muse ist dem Anfange einer weltlichen Cantate Neumeisters nachgedichtet [4]). Ebenso II, 4, III, 15 und zum Theil auch IV, 16 [5]). Ein sehr beliebtes Lied Neumeisters war „Erbarme dich, du Schönheit dieser Welt" [6]). Sperontes muß es sich tief eingeprägt haben, denn er geräth einmal, sicherlich unbewußt, ganz in einen Gang desselben hinein (I, 23, 1). An Pitschels Caffee-Lied erinnert er in II, 47, an eine Cantate Picanders II, 32 [7]). Von den Parodien, in denen Sperontes sich absichtlich an gewisse Vorbilder anschloß, wird später noch zu reden sein.

---

[1]) Des Herrn von Besser Schrifften, Beydes In gebundener und ungebundener Rede. Leipzig, 1732. S. 735—737. — Daß diese beiden Besserschen Lieder damals in den Leipziger Kreisen beliebt waren, geht auch hervor aus den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band I (1741), S. 517.

[2]) Menantes, Die Edle Bemühung müssiger Stunden. Hamburg, 1702. S. 57 f.

[3]) Die Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Hamburg, 1707.

[4]) A. a. O. S. 292.

[5]) A. a. O. S. 321, 380 und 383.

[6]) A. a. O. S. 119 ff.

[7]) Pitschels Lied, 1739 verfaßt, steht in den Belustigungen des Verstandes und Witzes I, S. 243 ff.: Picanders Cantate in dessen „Ernst-Scherzhaften und Satyrischen Gedichten". 4. Aufl. Leipzig, 1748. S. 238 f. Eine Umarbeitung dieser Cantate componirte J. S. Bach.

Der Gedanke, die fünf Sinne zum Gegenstande eines Gedichts zu machen (I, 6; vgl. I, 29), stammt wahrscheinlich aus dem Französischen. Ich bin allerdings im Augenblick nur im Stande, aus etwas späterer Zeit ein solches Gedicht nachzuweisen[1]). Mittelbar mit einem französischen Gedicht dürfte auch das Lied „So lang' ich meine Tabackspfeiffe" (I[4], 99) zusammenhängen. Nämlich insofern es sicherlich entstanden ist in Folge des Liedes „So oft ich meine Tobacks-Pfeiffe", welches man aus dem größeren Clavierbuche der Anna Magdalena Bach (1725) kennt. Sperontes schlägt von der zweiten Strophe an eine ganz andere Richtung ein; aber wer ihn beobachtet hat, weiß, daß es überhaupt seine Art war, in dieser Weise an ein Vorhandenes anzuknüpfen. Dem Lied in Anna Magdalena Bachs Clavierbuch liegt folgendes Gedicht des Pfarrers Lombard aus Middelburg zu Grunde:

Doux charme de ma solitude
Ardente Pipe brulant fourneau,
Qui purge d'humeurs mon Cerveau
De mon Esprit l'Inquietude.
Tabac dont mon ame est ravie
Quand je te vois passer en l'air,
Si tot que du Ciel un Esclair
Je vois l'image de ma vie.
Car en regardant la fumée
Incontinent je m'apperçois
N'étant qu'une cendre animée,
Je passerai bien comme toi[2]).

In der deutschen Dichtung ist der knapp gefaßte Gedanke des Originals nach der Gewohnheit unserer damaligen Poeten

---

[1]) Tribut de la Toillette (eine Sammlung von Chansons und Parodien). 2. Band. Paris, um 1740. S. 477 f. (Air posthume de Mr. Mouret, gestorben 1738.)

[2]) In dieser Fassung bei Menantes, Auserlesene und theils noch nie gedruckte Gedichte. Band III, Halle 1720. S. 671. Eine Uebersetzung von Garlieb Sillem bei Weichmann, Poesie der Niedersachsen. Band III, S. 334. Als Sonett, in correcterer Sprache, also vermuthlich das wahre Original darstellend, und mit einer Uebersetzung des Freiherrn von Canitz in dessen Gedichten herausgegeben von J. U. König. 1734. S. 300 und 301.

ins Breite zerlassen. Schon in einem älteren Liede zum Lobe des Tabaks findet sich eine Spur seiner Einwirkung, die aber im Ganzen ziemlich fremdartig berührt [1]). Die Gestalt, in der sich das Lied in dem Bachschen Buche findet, ist nicht die Originalgestalt, sondern eine auf sechs Strophen verkürzte. Ursprünglich scheint es nicht weniger als zehn Strophen gehabt zu haben und kommt so noch auf einem gegen 1800 gedruckten Fliegenden Blatte vor [2]). Auf einem scheinbar etwas älteren Fliegenden Blatte steht es siebenstrophig [3]). Sechsstrophig steht es als Nr. 56 in der um 1770 gedruckten „Ganz neu zusammen getragenen Liebes-Rose". Aber die Strophen stimmen mit den Bachschen nicht überein; jene wie diese erscheinen nur als eine Auswahl. Um 1800 lieferte J. Wessely eine neue Composition für eine Baß-Stimme mit Clavier und ließ sie im Selbstverlage erscheinen [4]). Die sechs Strophen stimmen bis auf eine ziemlich genau mit dem Bachschen Texte überein. Man sieht, daß das Lied eine lange Geschichte hat; sie verläuft sich ins 19. Jahrhundert hinein [5]).

Unter I, 12 liest man bei Sperontes folgendes Lied:

1. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen,
Lencke dein Hertze mit Vorsicht dahin,
Unter die Aufsicht der Neider zu schmiegen!
Schweigen bringt öffters beym Lieben Gewinn.
Was lieget dir daran, Obgleich nicht jederman
Was uns geheim vergnügt, Zu wissen kriegt?

---

[1]) Fünfte Strophe des Liedes „Wer will, der mag sich so ergötzen An Tuberosen und Jasmin"; aus „Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil." Franckfurt und Leipzig, 1725. S. 348 f. Die erste Ausgabe dieses Theils erschien 1703.

[2]) Meusebachsche Sammlung der Königl. Bibliothek zu Berlin. Y d. 7906.

[3]) Befindlich auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[4]) Ein Exemplar ist in meinem Besitz.

[5]) G. W. Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Leipzig, 1843 Nr. 52.

2. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen!
Lieben ist ärger als irgend ein Spiel:
Wilst du mit Vortheil die Leute betrügen,
Traue den Wänden auch nimmer zu viel.
Wer seinem Nachbar traut, Der in die Karte schaut,
Wird, eh er es bedacht, Labeth gemacht [1]).

3. Liebe mich redlich, und bleibe verschwiegen!
Vorsicht und Glücke, Verhängniß und Zeit
Werden es endlich schon wissen zu fügen,
Daß dich dein Lieben und Schweigen nicht reut.
Ich bin dir ewig treu, Und schwör ohn Heucheley:
Du sollst mein nur allein, Kein andrer seyn!

Ein Lied ganz ähnlichen Inhalts: „Mein Engel, laß uns heimlich lieben" steht unter III, 22. Die Uebereinstimmung der Gedanken und sogar einzelner Ausdrücke aus dem Liede: „Willst du dein Herz mir schenken", das aus Anna Magdalena Bachs Clavierbuch mit der Composition Giovannini's bekannt geworden ist, wird man sofort bemerken. Ob dieses oder jene älter sind, läßt sich einstweilen noch nicht feststellen. Ich muthmaßte früher in dem Liede „Willst du dein Herz mir schenken" eine Uebersetzung aus dem Italienischen, weil ich seine Entstehung in der Zeit nach 1750 suchte [2]). Es muß aber viel älter sein. In dem Liederbuche der Frau von Holleben, auf das noch häufiger zurück zu kommen sein wird, findet es sich an einer Stelle eingeschrieben, die auf die Zeit zwischen 1730 und 1748 schließen läßt. Damals muß es schon weit verbreitet gewesen sein. Zurückzuführen ist es auf ein Gedicht Christian Weises in dessen Schauspiel „Des Jephtah Tochter-Mord", welches „Den 13. Febr. MDCLXXIX. Auff der Zittauischen Schaubühne vorgestellet" worden ist [3]). Im siebenten Aufzuge des zweiten Actes kommt ein Lied vor, welches der Prinz Dodo an Thamar, die Tochter Jephtahs,

---

[1]) Labeth (= la bête) machen: sein Spiel verlieren.

[2]) „J. S. Bach" I, S. 835.

[3]) Ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Professor Erich Schmidt in Berlin.

gesandt, und diese von dem Capellmeister Thubal hat in Musik setzen lassen. Es lautet:

1. Ich hab ein Wort geredt, mein Kind, ich liebe dich:
Doch bistu mir geneigt, so dencke nicht[1]) an mich:
Ja, wenn du dencken wilst, so fang es heimlich an,
Daß Niemand außer uns die List verstehen kan.

2. Die Liebe wil annoch bey uns verschwiegen seyn,
Drum schleuß die gantze Lust in deinem Hertzen ein,
Und ist es dir ein Ernst, daß ich dir dienen sol,
So braucht es schlechte Müh, nur lieb und schweige wol.

3. Die Welt ist gar zu schlau, ich traue keiner Wand:
Derhalben bleibe mir von außen unbekand:
Begehre keinen Blick, und keinen Liebes-Gruß,
So lang ich in geheim der Leute spotten muß.

4. Die Wachen sind bestellt, sie wollen etwas sehn;
Doch ihnen zum Verdruß soll nicht ein Tritt geschehn:
Genung daß du, mein Kind, also versichert bist,
Daß die Zusammenkunfft nicht groß von nöthen ist.

5. Vielleicht erscheinet bald der angenehme Tag,
Daß mein verborgner Sinn sich recht erklären mag:
Da sol die schöne Lust, als wie der Sonnen-Schein
Der auff den Regen folgt, gedoppelt lieblich seyn.

6. Anjetzo laß mich noch in meiner Einsamkeit,
Und halte neben mir die kurtze Fasten-Zeit.
Denn sol ich jetzo nicht in deinen Armen ruhn:
So wil ich meine Pflicht doch in Gedancken thun.

Zunächst sind nach diesem Muster zwei Gedichte Neumeisters gefertigt: „Wohl dem, welcher seine Brust Mit Verschwiegenheit verschließet" und „Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind, du bleibest mein"[2]). Es ist natürlich, daß „Willst du dein Herz mir schenken" auch an diese erinnert. Daß es aber direct von der Dichtung Christian Weise's abstammt, wird aus der 3. und

---

[1]) So in der 1680 bei Joh. Christoph Mieths in Dresden erschienenen Ausgabe. Der Sinn verlangt „auch" oder „stets".

[2]) Die Allerneuste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 210 f. und 166 f.

4. Strophe klar. Die Vermuthung mag dastehen, daß es recht wohl von Sperontes selbst herrühren könnte, dessen dichterische Thätigkeit ja großentheils eine parodirende war. Von dem Componisten Giovannini wissen wir allerdings nicht, daß er sich je in Leipzig aufgehalten habe: aber da der Text schon in den vierziger Jahren durch handschriftliche Ueberlieferung weit verbreitet war, so konnte er auch nach Berlin oder Halle kommen[1]).

Es blieb durch das ganze Jahrhundert beliebt, wie sein häufigeres Erscheinen auch in Fliegenden Blättern beweist[2]). Es findet sich wohl noch eine fünfte Strophe zugefügt:

Wenn du mir treu thust bleiben,
Und liebest mich allein,
So will ich mich verschreiben,
Daß ich will deine seyn,
Bis daß der Tod mein Leben
Wird schließen in das Grab,
Bleib ich dir stets ergeben.
Ach laß nicht von mir ab!

Deutlicher noch tritt der Zusammenhang mit Weise hervor in einer andern Version, die auch im 18. Jahrhundert durch Fliegende Blätter verbreitet wurde:

Ich hab ein Wort geredt:
Mein Kind ich liebe dich,
Und bist du mir getreu,
So denke stets an mich,
Ja, wenn du lieben willst,
So fang es heimlich an,
Daß niemand, außer wir,
Die Lieb verstehen kann[3]).

---

[1]) Der ersten Auflage des Weiseschen Stückes (Dresden 1680) sind beigegeben „etliche Melodeyen auff die unterschiedenen Text. Meistens gesetzet von M. E.“ Unter den Anfangsbuchstaben verbirgt sich jedenfalls Moritz Edelmann, welcher von 1676 bis zu seinem Tode 1680 Organist und Musikdirector in Zittau war. Prinz Dodos Liebeslied wird nach derselben Melodie gesungen, wie das Lied, mit welchem Thamars Gespielinnen deren frühen Tod beweinen.

[2]) Meusebachsche Sammlung, Y d, 7909. Ferner Y d, 7901.

[3]) Meusebachsche Sammlung, Y d, 7907. Gedruckt in Berlin.

Diese Version wurde auch in Süd- und Westdeutschland gesungen, und sogar noch im 19. Jahrhundert. Bald erscheint sie vier-, bald zweistrophig; ich setze von ersterer Form zwei Strophen zur Vergleichung her:

1. Ich hab zu dir gesagt, mein Kind, ich liebe dich,
Und bist du mir geneigt, so denke oft an mich.
Und so du denken willst, so stell es also an,
Daß Niemand außer uns die Liebe merken kann.

2. Die Liebe muß bei uns anjetzt verschwiegen seyn,
Drum schließ die ganze Lust in deinem Herzen ein,
Und ist es dir ein Ernst, daß ich dich lieben soll,
So bleibe mir getreu, liebe und schweige wohl [1].

Auch das Lied bei Sperontes (I, 12) verbreitete sich [2], gelangte, wie wir später sehen werden, sogar nach Wien, und jenem K., welchen wir wegen Umarbeitung eines Gedichts des Sperontes schon zu nennen hatten, mag es die Anregung für die 29. Ode des 3. Theils der Gräfeschen Sammlung gegeben haben. Das andere: „Mein Engel, laß uns heimlich lieben" (III, 22) schließt sich, von allen übrigen Zusammenhängen abgesehen, noch an ein anonymes Lied in Hoffmannswaldau's Gedichten an, doch nur mit der ersten Strophe [3].

---

[1] Mit Melodie bei Kretzschmer, Deutsche Volkslieder. 1. Theil. Berlin, 1840. Nr. 271. Zweistrophig, mit derselben Melodie, bei A. Reifferscheid, Westfälische Volkslieder. Heilbronn, Gebr. Henninger. 1879. Nr. 35 und Anmerkung. Nach dieser Melodie kann auch „Willst du dein Herz mir schenken" gesungen werden, ohne daß eine Note verändert zu werden braucht. Den Verdacht gegen die andern beiden Strophen wird Reifferscheid nun wohl aufgeben. Der Abgesang seiner Strophe 2 ist der Aufgesang der 2. Strophe bei Kretzschmer.

[2] Im Liederbuch der Frau von Holleben steht es als Nr. 116.

[3] Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Teutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte Anderer Theil. S. 281: „Mein Kind, laß uns fein heimlich lieben, Nicht wie es sonst pflegt zu geschehn; Wir müssen unsre Lust verschieben, So offt es andre Leute sehn; Wir müssen uns ein wenig drücken Und lernen in die Leute schicken."

Es gab im 17. Jahrhundert ein Lied „Schweiget mir vom Weibernehmen“. Die Melodie kommt schon 1649 als eine bekannte vor, doch sang man sie zu einem andern Texte. Sie durchzog ganz Deutschland von Wien bis Hamburg. Zum letzten Male finde ich sie 1767 in einer Berlinischen Liedersammlung, hier mit dem angeführten, von Ramler redigirten Texte[1]). Mit Anlehnung an diesen Text dichtete Sperontes 1745 ein dreistrophiges Lied „Nimmer kann ich mich beqvehmen, Mir ein Weib an Hals zu nehmen“ (IV, 20). Dieses wiederum fand als Nr. 42 Aufnahme in die „Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose“, die gegen 1770 in Sachsen gedruckt wurde, und drang so auch in Kreise, denen die Singende Muse fremd blieb.

Auch das Lied im schlesischen Dialekt, das ich Cap. III mitgetheilt habe, ist nur eine neue Fassung eines längst populären Inhalts. In dieser Verfassung verräth sich der Einfluß Neumeisters[2]). Der Stoff aber findet sich schon 1668 in Christian Weise's Liede „Ach heiliger Andres, erbarme dich“ verarbeitet[3]), dann von Joh. Fr. Rothmann 1711, ferner von Picander 1732 („Andreas, du geprießner Mann“[4]) und von Innocent Wilhelm von Beust 1765. Dies letzte wurde dann

---

[1]) Lieder der Deutschen mit Melodien. 1. Buch. Berlin, 1767. Nr. 27. Der vollständige achtstrophige Text in einer Handschrift von 1669 (siehe Anmerkung 3), S. 38 ff., jedoch auf die Melodie „Komm, mein Schatz und laß uns eilen“.

[2]) Die allerneueste Art u. s. w. S. 371.

[3]) Der grünenden Jugend Ueberflüßige Gedancken. S. 173 der Ausgabe von 1701. Steht darnach auch in Hymnorum Studiosorum pars prima. Leipzig 1669. Manuscript auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, aus der Meusebachschen Sammlung stammend. S. 74. — Vergl. Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Auflage. Leipzig, Engelmann. 1869. Nr. 49 und Wilhelm Niessen, Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius (Vierteljahrsschr. für Musikwissenschaft, Jahrg. 1891, S. 583, Anmerk. 3).

[4]) Gedichte, Band III, Leipzig 1732. S. 507.

durch Fliegende Blätter weiter getragen und ging mit mehrfachen Varianten auch in neuere Sammlungen über[1]).

Die Abhängigkeit von andern Dichtungen, in der wir Sperontes liegen sahen, hat nun aber auch ihr Gutes gehabt, insofern er sich Volkslieder zu Vorbildern nahm. Das deutsche Volkslied zwischen 1650 und 1750 ist ein Gegenstand, der der Forschung noch zu thun geben wird. Keine Frage, daß es nur kümmerlich gedieh. Aber daß es so schwer hält zu erfahren, was das Volk denn damals sang, ist zu einem guten Theile auch durch die Gleichgültigkeit und Geringschätzung herbeigeführt worden, womit die Gebildeten der Sache gegenüberstanden. Verachtete man doch selbst den Namen „Lied" und gebrauchte statt seiner das Fremdwort „Ode". Genau so erging es dem Volkslied, wie den „albernen" Volkssagen und Märchen, von denen Schwabe noch 1742 sehr von oben herab meint, wenn die Deutschen überhaupt Lust hätten, dergleichen zu schreiben, so würde es auch nicht an Köpfen fehlen, die ihren Witz darnach einrichten könnten[2]). Da ist es erfreulich, auf jemanden zu stoßen, der unverbildet genug war, sein kleines Dichtertalent bei dem Volkslied in die Schule zu schicken. Der Lieder des Sperontes sind nicht eben wenige, aus denen uns die Frische und ungeschminkte Innigkeit des Volksliedes voll entgegenklingt. In einem Liede eines Mädchens an den Abschied nehmenden Geliebten heißt es unter anderem: „Geh mit so viel Glück von hinnen, Als aus meinem Augen-Bach Thränen bey dem Abschied rinnen! Alles Leid und Ungemach Duld ich deinetwegen gerne, Nehm ich willig auf und an: Weil ich weiß, daß auch die Ferne Mich von dir nicht trennen kann . . . . . Unsre Liebe soll nicht wancken. Und wenn du nicht bey mir bist,

---

[1]) Des Knaben Wunderhorn. Erster Theil. 2. Auflage. Heidelberg, 1819. S. 351 ff. — Kretzschmer a. a. O. Nr. 146. — Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Viertes und fünftes Heft. Berlin, 1844. Nr. 65. — Bernhardi, Allgemeines deutsches Lieder-Lexicon. Leipzig 1847. Nr. 7.

[2]) Belustigungen des Verstandes und Witzes, 3. Band, Vorrede.

Wirst du täglich in Gedancken Tausendmahl von mir geküßt" (IV, 6). Darin ist gewiß etwas vom echten Volkston. Und so kann es denn auch nicht überraschen, daß selbst in den Liedern, welche sich auf des Dichters persönliches Wohl und Wehe beziehen, manchmal die ungekünstelte Empfindung sich in einer Weise kund thut, der man Theilnahme nicht versagen kann. Die rührende Klage eines Liedes, das hier zum Schluß noch mitgetheilt werden soll (IV, 32), wird den Dichter dem Leser persönlich nahe bringen:

1. Ja, zetschert nur, ihr lustgen Sänger,
Ihr Spötter meiner Traurigkeit!
Hier geh ich armer Grillenfänger
Und trage mein geheimes Leyd,
Vielleicht zeitlebens, Mit mir vergebens
Durch Feld und Wald,
Eh meinem Klagen Und bangen Zagen
Ein freudig Trostwort wiederschallt.

2. Ihr hüpft und springet auf und nieder,
Flügt über Thal und Berg und Hayn:
Kein kläglich Ach stimmt eure Lieder
In traurige Lamenten ein.
Man sieht schon gerne Nur in der Ferne
Und hört euch zu;
Doch ich, ich sehe In Fern und Nähe,
Und höre nichts zu meiner Ruh.

3. Wenn unter dem belaubten Schatten,
Ein jedes so, nach seiner Art,
Mit seinem auserwählten Gatten
Sich, unter euch, zusammenpaart;
Mit was vor Freuden Streicht unter Beyden
Die Zeit dahin!
Da ich indessen Verschmäht, vergeßen
Und immer gantz verlassen bin.

4. Beglückte Schaar in denen Wäldern,
Beglückt ist euer Flug und Heerd!
Beglückt auf Wiesen, Gärten, Feldern,
Worauf er kommt, wohin er fährt.
Wenn wird, o Glücke, Doch mein Geschicke
Nur halb so gut?
Der Seufzer Menge, Der Plagen Länge
Benimmt mir Hofnung, Hertz und Muth. —

Wenn ich früher sagte, die Musik der Singenden Muse bestehe aus Clavierstücken, denen Gedichte angepaßt seien, so sollte das nicht heißen, es seien lauter fürs Clavier componirte oder von andern Instrumenten auf das Clavier übertragene Stücke, ursprüngliche Gesangmelodien aber fänden sich nicht darunter. Ich wollte nur andeuten, daß sie sämmtlich in die Form selbständiger Clavierstücke gebracht seien. Gesang und Claviermusik floß auf einem gewissen Gebiete der damaligen Hausmusik in eins zusammen. Man spielte das Stück und sang, wenn man wollte, zugleich die Oberstimme mit; das war das einfache und wohl am meisten verbreitete Verfahren. Eine höhere Stufe der Kunst stellte es dar, wenn man beim Gesang die Oberstimme nicht mitspielte, sondern Generalbaßaccorde anschlug. Eine Stelle aus einem Schauspiele Picanders setzt diesen Brauch in helles Licht. Ein junges Mädchen sagt: „Von 9. biß 10. lerne ich das Clavier spielen, und heute habe eine recht schöne Arie gelernet, sie fängt sich so an: [folgt die erste Strophe des Textes]. Wenn mir das Mr. Jolie fürgesungen, so hätte ich ihm ein Küßgen unmöglich können abschlagen. Es ist eine ganz neue Arie. Mein Lehrmeister will sie mir in mein Liederbuch einschreiben" [1]). Hier wird etwas auf dem Clavier gespielt, was auch gesungen werden kann, und soll etwas in ein „Lieder"-Buch eingetragen werden, was den Gegenstand des Clavier-Unterrichts bildet. Das Uebergewicht des instrumentalen Elements bei diesem Verhältniß ist klar. Das Clavierstück ist nicht nur das Vollständigere, sondern auch etwas in sich Selbständiges, zu dem der Singstimme nur gestattet ist hinzuzutreten. Es nimmt nicht Wunder, daß denn auch im Hausgesange bald die Tanzformen eine sehr große Rolle spielen. Bei Sperontes besteht die Mehrzahl der Stücke des ersten Theils aus Menuetten und Polonaisen. Daß diese nicht sämmtlich

---

[1]) Picanders Teutsche Schauspiele ꝛc. Berlin, Franckfurth und Hamburg. 1726. S. 36.

ursprüngliche Clavierstücke waren, daß vielmehr einige sogleich für Gesang gedacht gewesen sind, läßt sich beweisen. Bevor auf das Einzelne eingegangen wird, möge hier zunächst nur bemerkt werden, daß Sperontes die ursprüngliche Bestimmung selbst anzudeuten scheint. Einerseits bezeichnet er schlankweg mit Menuet und Polonoise, andererseits mit Air en Menuet und en Polonoise. Wo letzteres steht, dürfen wir annehmen, daß ein Original-Gesangstück vorliegt; es stimmt dazu, daß alsdann in der ersten Auflage des ersten Theils auch immer Bezifferung zugefügt ist, dem Spieler also bedeutet wird, er könne den Vortrag der Melodie dem Sänger allein überlassen. Wir werden auch wohl nicht fehlgehen mit der Vermuthung, daß die meisten nicht bezifferten Stücke dieser ersten Auflage Original-Clavierstücke sind, die Sperontes aufnahm, wie er sie selbst gefunden oder zugetragen erhalten hatte. Das schließt nicht aus, daß zu einigen von ihnen schon früher Texte gedichtet und gesungen worden waren. In der Ausgabe von 1741 wurde dann alles beziffert und somit das ganze Werk besser für die Benutzung zum Gesange eingerichtet. An einigen Stellen ist nun bestimmt darauf gerechnet, daß nur die Harmonien gegriffen und nicht auch zugleich die Melodie mitgespielt wird, so bei den Unisono-Stellen in Nr. 50. Sonst mag die Meinung gewesen sein, jeden nach seinem Geschmack handeln zu lassen. Wenn endlich Sperontes im ersten Theil häufiger die Form Air statt Aria setzt, so beweist dies in Verbindung mit der durchgängigen Anwendung französischer Wortformen [1]) bei den übrigen Stücken,

[1]) Ich darf hierher auch wohl das Wort Murki rechnen, dessen ursprüngliche Schreibweiie Mourqui gewesen sein dürfte. Marpurgs Erzählung über die Entstehung des Wortes ist bekannt (Kritische Briefe I, S. 286). Johann Foltmar ließ zu Nürnberg in Kupfer stechen: VI. Mourquien, ganz neu und auserlesen: J. E. Heinecke aus Dortmund ebenda Six Mourqui pour le Clavessin; der Breslauer Organist J. G. Hoffmann ebenda Six Mourqui pour le Clavessin. Auch Breitkopf druckt die Form „Mourquien" (siehe Verzeichniß Musikalischer Bücher u. s. w. Leipzig, Neujahrsmesse 1760. S. 17). Zur Geschichte der Erfindung paßt auch besser eine Form die sich ans Französische anschließt.

daß die Musik der Singenden Muse mit der französischen Musik innerlich enger zusammenhängt, als mit der italienischen. Es beweist aber nicht, daß dort, wo Aria steht, nun die italienische Gesangmelodie vorbildlich gewesen sei. Dies mag bei manchen Stücken der Fall gewesen sein; aber gleich Nr. 37 ist Aria bezeichnet, und doch eine Sarabande. Das nämliche gilt vom dritten und vierten Theil. Im zweiten dagegen überwiegt stark die Bezeichnung Aria, und man erkennt in ihm auch viele Melodien, die italienisch gesangsmäßig sind. Doch dürfte auch hier manches im Zufall seinen Grund haben.

Stellt man die Musik der Singenden Muse unter den eben umschriebenen Gesichtspunkt, so erklärt sich manches befremdliche. Zunächst die unbequem hohe Lage mancher Melodien, die sich mit Vorliebe an der Grenze der dreigestrichenen Octave hinbewegen. In I, 15, Takt 1 des zweiten Theils müßte die Grenze sogar überschritten werden, sollte der Takt dem Anfangstakt des ersten Theils völlig entsprechen. Bei I, 40, einem der reizvollsten Stücke, erschien für die Ausgabe von 1747 eine Transposition um einen ganzen Ton abwärts dem Herausgeber selbst geboten. III, 6 und III, 50 sind so ganz und gar Clavierstücke, daß dort die Singnoten meistentheils besonders hineingezeichnet, hier sogar aus den Figurationen des Claviers erst gleichsam hervorgelockt und über dieselben auf ein besonderes System gebracht werden mußten. In I, 53 muß man, um den Text der Musik anzupassen, manchmal zwei und mehr Noten verbinden, dann bleibt immer noch für jeden Theil ein Takt als Nachspiel übrig, jener fanfarenartige Takt, mit welchem Märsche jener Zeit häufig schließen. Bei I, 25 muß geradezu errathen werden, wie der Text mit den letzten sechs Takten in Einklang gebracht werden soll: ohne ganze oder theilweise Wiederholung der Schlußzeile ist es nicht zu machen. Wahrscheinlich aus diesem Grunde wurde in I[4] diese Melodie mit einer andern vertauscht. Es läßt sich auch nicht behaupten, daß die Gedichte als ganze sich immer gut zu der Gesammtstimmung

der Musik schicken. Oft müssen hier Fünfe gerade sein. In einigen Fällen aber liegen auch besondere Verhältnisse vor, die den Dichter entschuldigen oder rechtfertigen.

Wer also wollte und will, konnte und kann an der Singenden Muse vieles tadeln. Es ist nur nöthig zu ignoriren, was sie sein sollte und wie Musik und Poesie zusammen gekommen waren. Das haben denn damalige Kritiker, wie Gräfe[1]), Scheibe[2]), Marpurg[3]) auch redlich gethan. Gräfe sagt von seinen eigenen Oden mit bemerkbarem Seitenblick auf Sperontes: „Die Music, welche über den Oden stehet, ist gantz neu, und eigentlich zu der Poesie verfertiget. Die Harmonie, so zwischen den Gedancken und der Composition nothwendig sein muß, ist durchgehends glücklich beobachtet, und die Melodien sind daneben so gesetzet, daß sie leicht von jedem Sänger können gesungen werden". Das alles kann man freilich von der Singenden Muse nicht, oder nur theilweise rühmen. Ich behaupte auch nicht, daß die Weise wie Sperontes verfuhr für die Composition eines guten Liedes als Muster dienen solle. Nur daß sie sich ein klein wenig auf die Absicht des Verfassers eingelassen hätten, könnte man von jenen Herren wohl verlangen. Statt dessen reiten sie großartig ihr Paradepferd von der Harmonie zwischen Dichtung und Composition, wissen sehr weise zu sagen, wie man es eigentlich machen müsse, haben aber selbst niemals auch nur eine so gute Melodie erfunden, wie sie die Singende Muse zu Dutzenden enthält. Wenn also Gräfe das Lied „Ihr Sternen hört", welches sich mit parodirtem Texte bei Sperontes findet, „elendes Zeug" nennt, und Marpurg noch derber sich ausdrückt, so wird ein solches Urtheil nicht ohne weiteres maßgebend zu sein brauchen.

---

[1]) Vorrede zum ersten Theil der „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden." Halle, 1737.

[2]) Critischer Musikus. Neue Auflage. Leipzig, 1745. S. 591 f. Anmerkung.

[3]) Kritische Briefe. Band I. Berlin 1760. S. 162.

Auch Johann Adam Hiller äußert sich 1766 geringschätzig über die Singende Muse[1]). Hieran ist vor allem interessant zu sehen, daß damals diese Liedersammlung noch ein beliebtes Buch gewesen sein muß, was bei der Unmasse von Odencompositionen, welche zwischen 1736 und 1766 erschienen waren, doch vielleicht hätte zu denken geben können. Aber natürlich konnte in einer Sammlung, deren ausgesprochener Zweck es war, die in ihrer Zeit beliebtesten und leichtesten Hausmusikstücke zusammen zu fassen, nicht alles vortrefflich sein. Der Geschmack der häuslichen Welt ist manchmal wunderlich und wendet sich nicht selten auch dem Geringen und künstlerisch Werthlosen zu. So enthält denn sicherlich die Singende Muse viel Banales und Unbedeutendes, aber — es sei wiederholt — auch nicht wenig des Vorzüglichen, und trägt trotz allem, was man aussetzen mag, im Gesammten den Zug des Volksthümlichen und Lebenskräftigen. Es ist, was bei solch kleinen und einfachen Formen befremdend klingen mag, nicht ganz leicht, sich in die Sammlung hineinzuleben. Werden viele hinter einander gelesen oder gespielt, so tödtet ein Stück den Eindruck des andern, und die Kleinheit der Form bewirkt rasche Ermüdung. Man muß sich die Zeit nehmen, auf jedes einzelne ruhig einzugehen, und soll sich auch, besonders bei der ersten Auflage des ersten Theils, nicht durch stümperhafte Bässe und steife Harmonienfolgen stören lassen, sondern immer die Melodien als Hauptsache im Auge behalten.

V.

Um in der geschichtlichen Würdigung der Singenden Muse weiter, als bis jetzt geschehen ist, vorzuschreiten, müssen zwei Fragen zur Beantwortung gestellt werden. Die erste lautet: Ist das Verfahren des Sperontes ein neues, einer Menge von gesammelten Musikstücken Texte unterzulegen oder deren bereits vor-

[1]) Wöchentliche Nachrichten, 3. Stück. 15. Juli 1766. S. 18.

handene Texte zu parodiren? Die zweite: Woher stammen die Musikstücke, und wenn sie schon früher gesungen wurden, welches waren ihre ursprünglichen Texte?

Christian Gottfried Krause sagt 1752: „Nachdem also unsere Dichter von den Italiänern die Verfertigung der Cantaten erlernet, so sind von diesen Singgedichten die Oden fast ganz verdrungen worden. Eine benachbarte Nation aber macht noch sehr viel vom Liedersingen, und wenn es rechter Art ist, so kan man ihr mit Recht darinn nachfolgen. Es sind auch schon bey uns einige Versuche davon zum Vorschein gekommen, ob wohl überhaupt zu reden, der Liedergeschmack in Deutschland noch nicht allgemein gut, und sonderlich in Ansehung der Musik, da man meistentheils nur opernmäßige Melodien verlangt, nicht bestimmt genug ist. Man muß darinn den Wein selbst schmecken, die Süßigkeit der Liebe empfinden, eine wahre Zufriedenheit und Genügsamkeit fühlen, von allen Sorgen befreyet und selbst ein Schäfer zu seyn überredet werden“ [1]).

Die „benachbarte Nation“ sind die Franzosen. Bei dem maßgebenden Einflusse, den damals die französische Cultur auf Deutschland ausübte, ist die stete Berücksichtigung ihrer Musik für jeden selbstverständlich, der sich von der deutschen Musik im 18. Jahrhundert ein richtiges Bild machen will. Glücklicherweise wurden in Frankreich fast alle Tonwerke gedruckt, die es im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben zu einiger Bedeutung brachten. Die Masse der weltlichen Liedmelodien zusammen zu bringen, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich beliebt waren, ist daher nicht so schwer, wie in Deutschland oder in Italien. Nachzuweisen wäre nur, ob sie sich bis zu einem gewissen Grade in Deutschland einbürgerten.

Daß man französische Lieder damals gern in Deutschland sang, wissen wir nicht nur aus den gleichzeitigen Schriftstellern [2]).

---

[1]) Von der Musikalischen Poesie. Berlin, 1752. S. 113 f.

[2]) J. B. Menantes, Satyrischer Roman. Hamburg, 1705, S. 50: „Inzwischen . . . giengen welche in der Stuben auf und nieder, und sangen theils ein französisches Liedgen, theils eine verliebte Arie aus der Opera.“

Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält nicht weniger als 78 Chanson-Texte und liefert dadurch für deren Beliebtheit in vornehmen Kreisen einen urkundlichen Beweis. Aber sie drangen auch in andere Schichten der Bevölkerung. Ich spreche von solchen Liedern, von denen Text und Musik zugleich in Deutschland Eingang fanden. Bei den Gedichten allein würde man wieder zwischen solchen zu unterscheiden haben, die sich in der Originalsprache, und solchen, die sich in Uebersetzung oder Ueberarbeitung verbreiteten, wie das Gedicht des Pfarrers von Middelburg. Bei Liedern in der Originalsprache ist es wohl manchmal geschehen, daß die Melodie sich loslöste und als selbständiges Tonstück in Deutschland umging. Uebersetzungen dagegen wurden vielfach nur aus literarischem Interesse gemacht, woher es denn kam, daß die Melodie unbeachtet und in Deutschland unbekannt blieb. Hagedorns „Der erste Tag im Monat Mai“ ist hierfür ein Beispiel. Die Originalmelodie ist, soviel ich weiß, in Deutschland nicht bekannt geworden, obschon sie sich mit kleinen rhythmischen Aenderungen sehr wohl zu der Uebertragung Hagedorns singen läßt und viel hübscher ist als die Görnersche [1]).

Von einem französischen Jagd-Liede, das in deutscher Nachdichtung zuerst 1724 auf den Gütern des Grafen Sporck in Böhmen gesungen wurde, dann aber so schnell in die untern Volksschichten eindrang, daß Bach es als Bauernweise schon 1742 in seiner Bauerncantate verwenden konnte, und dessen Melodie noch heute im deutschen Volke lebt, habe ich an andrer Stelle gesprochen [2]). Auch das Trinklied derselben Cantate „Und

[1]) Man findet sie in Nouvelles Parodies Bachiques ꝛc. Paris, Ballard. Tome I, S. 239 (nach der Ausgabe von 1714); auch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. London und Paris. 1757. S. 218 f. — Görners Composition in „Sammlung Neuer Oden und Lieder.“ Erster Theil. 4. Auflage. Hamburg, 1756. S. 16.

[2]) „J. S. Bach“, II, 659. Der Erfinder der Melodie scheint Dampierre geheißen zu haben; siehe Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus. Livre second. Paris, Ballard. 1731. S. 24. Mit unwesentlichen Ver-

daß ihrs alle wißt" wird nach einem französischen gebildet sein; eine ganz übereinstimmende französische Melodie kenne ich zwar nicht, wohl aber mehrere sehr ähnliche [1]). Die Sporckschen Besitzungen bildeten auch für andere französische Weisen den Ausgangspunkt ihrer Verbreitung in Böhmen und Sachsen. Eine französische Melodie, die unter dem Namen der Bon Repos-Arie auftritt und mit der oben angeführten Hubertus-Arie eine gewisse Aehnlichkeit hat, ferner eine Menuett-Melodie französischen Ursprungs wurden 1728 von Leipzig aus mit deutschen Texten verbreitet. Es geschah dies in Folge eines Conflicts, den der Graf Sporck mit den Jesuiten gehabt hatte und der eine Anzahl polemischer Lieder und andrer Schriften gegen diese hervorrief. Ich weiß nicht, ob außer dem in meinem Besitz befindlichen noch ein andres Exemplar dieser Schriftensammlung erhalten ist und lasse daher die Melodien in der Form hier folgen, die sie in der Sammlung haben. Die Bon Repos-Arie lautet:

änderungen und einem parodirten Text (L'exercice de la chasse Ne fera plus mes ébats) ebenda Livre VII. Paris, Ballard. 1737. S. 125. Das Original war als Cantique de S. Hubert noch 1764 in Frankreich allbekannt. Die Aehnlichkeit der Melodie mit der des niederländischen Liedes „Wilhelmus von Nassauen" ist mehrfach bemerkt worden; s. Lomann, Oud-Nederlandsche Liederen von Adrianus Valerius. Utrecht, Roothan. 1871. S. 23 ff.

[1]) Vergl. Brunetes ou Petits Airs Tendres. Tome premier. Paris, 1703. S. 1 f.; S. 265. Nouveau Recueil de Chansons. A La Haye, 1723. S. 86.

Den französischen Originaltext kenne ich nicht. Der deutschen Lieder zu dieser Melodie liegen sieben vor, polemisch-moralischen, auch religiösen Inhalts. Nur ein Gedicht, im Bänkelsängerton, ist zu dem Menuett vorhanden, und auch dieses accommodirt sich nicht völlig. Die Melodie ist folgende:

Sie gehört zu einer siebenstrophigen Chanson, L'Horoscope benannt, deren erste Strophe beginnt: D'un jeune plumet vif et tendre Phillis voulant combler les voeux, und steht eigentlich im Dreiachtel-Takt, zeigt in der Originalgestalt auch sonst noch ein paar kleine Abweichungen[1]). Von dem Liede Charmante Gabrielle, percé de mille dards, mit dem Heinrich IV. im Jahre 1598 seine Geliebte Gabrielle d' Estrées angesungen hat, sagt Karl Spazier noch im Jahre 1800, daß es in Deutschland allgemein bekannt sei[2]). Es wird nicht erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu uns gekommen sein, da es schon um 1730 weit verbreitet war. Eine deutsche Uebertragung des Gedichts ist mir nicht aufgestoßen, war aber gewiß vorhanden[3]).

[1]) Nouveau Recueil de Chansons choisies. Tome cinquième. A La Haye. 1732. S. 320 ff. — Auch noch bei De L'Attaignant, Poesies. Tome troisième. 1757. S. 9 ff.; vergl. S. 72 und Chansons choisies. Londres, 1784. Band 3, S. 227.

[2]) Allgemeine Musikalische Zeitung 1800, Nr. 5 (29. Oktober).

[3]) Nouveau Recueil de Chansons. Tome quatrième. A La Haye, 1732 (2. Aufl.). S. 83. — Etwas modernisirt in La Clé du Caveau; 3. Aufl. Paris, um 1826. Nr. 95.

Eine große Beliebtheit in Deutschland erlangte die Chanson: Dedans mont petit réduit Je vis à mon aise, die spätestens um 1720 entstanden sein kann, vielleicht auch viel älter ist[1]). In deutscher Uebertragung wurde daraus das noch heute bekannte Lied „Ist mein Stübchen eng und nett, Ist mir nichts beschieden". Im 18. Jahrhundert wurde es nicht nur selbst viel gesungen, sondern man dichtete auch neue Texte zu der Melodie; z. B. „Laßt des kurzen Lebens Zeit, Brüder, uns genießen"[2]), oder „Wenn ich aufgestanden bin, Seh die Schöpfung wieder"[3]), immer aber mit deutlich erkennbarer Beziehung auf das Original. Dieses hat im Französischen sieben Strophen, eine deutsche Version aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts zählt deren dreizehn[4]), ein Druck von 1843 hat sie wieder auf sieben eingeschränkt[5]). Ich stelle hier die französische Chanson und das deutsche Lied in seiner neuesten Gestalt einander gegenüber. Es ist zugleich ein lehrreiches Beispiel für die Veränderungen, die solche Melodien im Laufe der Zeit erleiden können.

---

[1]) Nouveau Recueil de Chansons. S. 17. Chansons choisies III, Nr. 35: IV, Nr. 18.

[2]) Ganz neu zusammen getragene Liebes-Rose [um 1770]. Nr. 68.

[3]) Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar.

[4]) Ganz neue Lust-Rose, worinn die allerneuesten und schönsten Arien und Lieder enthalten sind. Gedruckt 1801. Nr. 23.

[5]) Fink, Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Nr. 114. — Nach den oben kurz zusammengestellten Thatsachen wolle man Hoffmann von Fallersleben, Unsere volksthümlichen Lieder. 3. Aufl. Nr. 576 berichtigen.

In dem Anfang der deutschen Melodie ist die französische eben noch erkennbar, der Fortgang ist ganz abweichend, und doch hat jene sich continuirlich aus dieser entwickelt. Man findet es häufiger, daß im Laufe der Zeit der Abgesang eine ganz oder theilweise neue Gestalt erhält, entweder weil das Gedächtniß des Nachsingenden oder Nachspielenden sich nur den eindringlicheren Aufgesang genau merkte, oder auch weil im Abgesange der eigene Productionsdrang sich eher glaubte etwas erlauben zu dürfen. Aber auch die Fälle sind nicht selten, wo wie im vorliegenden am Schlusse des Aufgesanges sich eine andere Cadenz herausbildet. Um die Gesetze herauszuerkennen, denen die Umbildner unbewußt folgten, muß man Mengen solcher Melodien zusammen tragen, die in ihrem Entwicklungsprozeß beobachtet

werden können. Das ist hier nicht möglich und auch nicht beabsichtigt. Doch darf ich mir die Abschweifung gestatten, wenigstens noch eine Melodie in ihrem Laufe durch etwa 120 Jahre als Seitenstück zu der obigen darzustellen. Sie gehört dem oben erwähnten Liede „Schweiget mir vom Weibernehmen" zu, findet sich zuerst 1649 in Frobergers Clavierstücken [1]), dann in einer Claviercomposition Joh. Adam Reinkens, welche jedenfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Hamburg entstand [2]), endlich gedruckt in den „Liedern der Deutschen", Berlin 1767.

[1]) Im Autograph auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

[2]) Clavierbuch des Andreas Bach, handschriftlich auf der Stadtbibliothek zu Leipzig.

Froberger und Reinken haben Partiten über diese Melodie gesetzt, die Froberger die „Mayerin" nennt, während Reinken schreibt: „Sopra l'Aria: Schweiget mir vom Weibernehmen, altrimenti chiamata La Meyerin". Froberger kannte also einen andern Text, den ich nicht aufzuweisen vermag. Ueber die Bedeutung von „Mayerin" hat Ambros eine Vermuthung aufgestellt[1]). Ich möchte dazu bemerken, daß es nicht nöthig ist, an einen Eigennamen zu denken. „Mayerin" kann auch die Mähderin sein[2]).

Zu den französischen Erzeugnissen darf ich auch wohl La folie d'Espagne rechnen, obgleich sie eigentlich nicht französischen, sondern wie die verwandte Sarabande spanischen Ursprungs ist. Aber sie gelangte doch über Frankreich zu uns. Zu den bekanntesten über diese Tanzmelodie componirten Instrumentalstücken Corelli's und Vivaldi's könnte ich noch Claviervariationen von 1698 und Flötenvariationen aus ungefähr derselben Zeit fügen[3]). Indessen als Tanz interessirt uns La folie hier nicht, sondern als Gesangsmelodie. Französische Texte zu ihr kenne ich nahe an zwei Dutzend, und doch ist das gewiß nur ein kleiner

[1]) Geschichte der Musik. Band IV. S. 477.

[2]) „Wie das Gras auf grüner Awen Wird vom Mäyer abgehawen"; Heinrich Alberts Arien, 8. Theil, Nr. 8. — Ein Seitenstück wären Frescobaldi's Partiten Sopra l'Aria La Monicha Toccate d'Intavolatura di Cembalo et Organo etc. Libro primo).

[3]) In C. Grimms Tabulaturbuch von 1698 auf der Hofbibliothek zu Wien, und in J. H. Brombergs „Fleuten Buch", in meinem Besitz. Das letztere enthält französische, italienische und deutsche Tänze und Melodien für löte und Baß und ist um 1700 geschrieben.

Theil von denen, die überhaupt vorhanden waren. La folie d'Espagne nahm in der Gunst der spielenden und singenden Welt während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stelle ein, welche in der zweiten Hälfte der Menuett von Exaudet inne hatte. Von einem jener französischen Texte läßt sich nachweisen, daß er in Deutschland Aufnahme fand:

Je possedois une heureuse innocence,
Jamais l'amour n'avoit su m'allarmes,
Vous seul, Tircis, malgré votre inconstance
M'avez fait voir ce que c'est que d'aimer.
Vous me juriez une ardeur eternelle,
Je vous croyoit plus de sincérité.
Vous en contiez autant à chaque belle,
C'en était trop, pour dire verité.
Je sais fort bien, qu'une autre vous engage,
Le changement a pour vous mille appas;
Suivez Tircis, votre penchant volage,
D'autres que vous ne m'i tromperont pas.

Zu Sperontes Zeit wurde dieser Text in Mitteldeutschland gesungen [1]). Aber neben ihm existirte längst ein deutsches Gedicht zu derselben Melodie. Es beginnt „Du strenge Flavia, Ist kein Erbarmen da", ist um 1695 von Neumeister gedichtet [2]) und gehörte zu den verbreitetsten und abgedroschensten Hausgesängen zur Zeit des Sperontes. Gräfe verfehlt daher auch nicht, es unter das „elende Zeug" zu rechnen, worin sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrathe, und gegen das er mit seinen Oden ankämpfen will. [3]). Hat er damit auch die Melodie ge-

[1]) Liederbuch der Frau von Holleben. Nr. 53. Einige offenbare Verderbtheiten habe ich verbessert.

[2]) Die Allerneueste Art Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. S. 171 ff.

[3]) In Gottscheds „Vernünfftigen Tadlerinnen", I. Theil (1725), S. 336 wird über Neumeisters Dichtung gesagt: „Das beste ist, daß sie auf die Meloden der Folie d'Espagne gemacht ist, welches soviel als die Spanische Thorheit heißet: denn so fällt einem doch sogleich bey dem ersten Anblicke dieser verliebten Stoßgebete, der rechte Name derselben in die Augen."

meint, wie man doch annehmen muß, so ist Sebastian Bach anderer Meinung gewesen. Bach hat diese mit Behagen in seiner Bauern-Cantate (1742) verarbeitet und geistreich mit einer selbständigen Gesangsmelodie combinirt[1]). Ein Zeichen, daß sie damals auch ins Volk gedrungen war; denn es stellt sich immer mehr heraus, daß Bach in der Bauerncantate, außer den Sätzen aus eignen frühern Werken, größtentheils volksthümliche Melodien benutzt hat[2]).

Das Gesagte wird genügen, um die von Frankreich aus erfolgte Beeinflussung des deutschen Liedgesanges im Allgemeinen festzustellen. Mehr sollte hier nicht geschehen, da wir den Sperontes nicht zu lange aus dem Auge verlieren dürfen. Eine besondere Erscheinung innerhalb der französischen Gesangsmusik wird uns auf geradem Wege zu ihm zurückführen.

Schon am Ende des 17. Jahrhunderts kamen in Frankreich die parodistischen Gesänge auf. Man hat darunter nicht nur Musikstücke zu verstehen, deren ursprünglicher Text durch einen neuen der Art ersetzt wird, daß mit Beibehaltung seiner marcantesten Wendungen doch ein ganz neuer Inhalt zur Darstellung kommt, auch nicht nur solche, denen ein ganz beliebiger neuer Text gegeben wird. Die Parodirung bezeichnet auch, und in sehr ausgedehntem Maße, ein Verfahren, nach dem beliebten Instrumentalstücken Worte zum Singen untergelegt werden. Der erste Versuch wurde 1695 an Opern von Lully, Colasse, Desmarets, Charpentier und einigen andern gemacht, aus denen man besonders beliebte Stücke zu Trinkgesängen herrichtete[3]). Er fand so großen Beifall, daß nicht lange darnach noch drei

---

[1]) H-moll-Arie „Unser trefflicher lieber Kammerherr", B.-G. XXIX. S. 183 ff.

[2]) Dies zur Ergänzung von „J. S. Bach" II, S. 658. Ueber die Folie d'Espagne s. auch Chrysander, „Händel" I, S. 357.

[3]) Parodies bachiques, sur les Airs et Symphonies des Opera. Recueillies et mises en ordre par Monsieur Ribon. Paris, Ballard. 1695.

Bände solcher Parodien folgten, deren dritter 1702 erschien[1]). Damit war eine neue Gattung von Gesangsmusik geschaffen, die immer weitere Kreise zog, auch außerhalb der Oper stehende Instrumentaltänze in ihren Bereich einschloß und sich selbst auf Claviermusik erstreckte. Eine beträchtliche Anzahl Couperinscher Clavierstücke hat man nicht nur gespielt, sondern auch gesungen.

Die Publikation, die über diese merkwürdige Art von Kunstübung den allseitigsten Aufschluß gibt, führt den Titel: Les Parodies nouvelles et les Vaudevilles inconnus, und erschien von 1730 bis 1737 in sieben Bänden bei Ballard in Paris. Hier findet man z. B. die Caractères de la danse von J. F. Rebel, eine Suite von zwölf Sätzen, für Gesang arrangirt, desgleichen die Ouverture zu Thetis und Peleus (wahrscheinlich der Oper von Colasse); man findet eine viersätzige Sonate von Senaillé, drei Clavierstücke von Rameau, nicht weniger als zwölf Clavierstücke von Couperin. Diese sind meistentheils Rondos, und oft von beträchtlichem Umfang. Es läßt sich nicht leugnen, daß die Texte oft anmuthig erfunden und geschickt angepaßt sind. Die Aufzeichnung beschränkt sich auf die Gesangstimme, und die Absicht war wohl durchgängig diese, daß die Stücke ohne Begleitung vorgetragen werden sollten. Doch kann man sie auch in ihrer vollständigen Gestalt gespielt denken und den Gesang nur mitgehend[2]).

Daß auch Melodien Händels in dieser großen Sammlung vorkommen, ist für uns Deutsche besonders interessant und für die Verbreitung Händelscher Musik in Frankreich ein nicht unwichtiger Fingerzeig. Der Eröffnungs-Marsch aus Scipione[3]) erscheint hier als Trink- und Liebeslied[4]); zum Liebeslied ist

---

[1]) Nouvelles Parodies bachiques, mêlées de Vaudevilles ou Rondes de table. Paris, Ballard.

[2]) In Nouveau Recueil de Chansons choisies, Bd. 3, S. 108 ff. finden sich Couperins Les Pélerines in sämmtlichen drei Abschnitten als Singstücke. Die Parodies nouvelles haben diese Stücke nicht.

[3]) Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft LXXI, S. 5 f.

[4]) Livre quatrième, S. 56. (A toi Catin, Il faut que je t'en verse.)

auch eine Tanzmelodie umgestempelt, die sich in den vorliegenden Werken Händels nicht findet und also wohl auf eine verloren gegangene Composition hinweist[1]). Neben diesen Instrumentalstücken enthält die Sammlung eine parodirte Arie aus Floribante: statt Se risolvi abbandonarmi wird gesungen Daphnis, profitons du temps, Je vois déjà l'Aurore und das Ganze als Menuett bezeichnet. Es kann für die Verschiedenheit der italienischen und französischen Gesangsweise nichts Lehrreicheres geben als diese Vergleichung[2]). Nicht zwar in den Parodies nouvelles, aber als Ariette in einer Opéra comique kommt der aus Händels Clavierstücken von 1720 bekannte „harmonische Grobschmidt" vor. Die Dichtung beginnt: Lorsque deux coeurs d'un tendre feu Cherchent tous deux à faire l'aveu, und das so zu Stande gekommene Lied erfreute sich längerer Beliebtheit. Noch in einer Sammlung des 19. Jahrhunderts begegnet uns die Melodie wieder, jedoch mit anderm Text[3]). Auch die Parodie der Arie Verdi prati aus Händels Alcina: Le badinage, Les ris et les jeux Sont faits pour votre age Et vous pour eux mag hier erwähnt werden[4]).

Der Leser wird schon gemerkt haben, weshalb ich von den französischen Parodien an dieser Stelle spreche. Besteht doch die Singende Muse des Sperontes ebenfalls nur aus Stücken, die unter jenen von den Franzosen festgestellten Begriff fallen.

Zu einer Liedmelodie einen neuen Text dichten, oder zu einem Gedicht sich eine bekannte Melodie heranholen, dies brauch-

---

[1]) Livre septième, S. 77. (Par les charmes d'un doux mensonge.)

[2]) Händelgesellschaft LXV, S. 87 ff. Parodies nouvelles, Livre Premier, S. 68.

[3]) Les Amans trompés, Pièce en un acte mélée d'ariettes par Mr. Anseaume et de Marcouville. A la Haye 1758. — Dubreuil, Dictionnaire lyrique portatif. Paris 1768. Bd. I, S. 267. — Clé du Caveau, Nr. 1006. Die Melodie ist vielleicht gar eine ursprünglich französische, s. Chansons choisies, Londres 1784, Band I, S. 2.

[4]) Händelgesellschaft XXVII, S. 94 ff. — Dubreuil, a. a. O. I, S. 235. Auch in „Les Ensorcelés" der Madame Favart (Band V, S. 37: „Etant jeunette").

ten die Deutschen nicht von den Franzosen zu lernen. Sie haben es selbst zu allen Zeiten auf geistlichem und weltlichem Gebiete gethan. Wenn sie sich aber damit abgeben, auch Instrumentalstücke zu singen, so haben sie dieses, wenigstens in der Zeit, die uns hier angeht, offenbar den Franzosen nachgemacht. Man darf sagen, sie haben wie in anderen Sachen so auch in dieser das Nachbarvolk einigermaßen unüberlegt nachgeahmt. Denn in der unprosodischen französischen Sprache sind solche Parodien natürlich viel leichter fertig zu bringen, als in der dem Betonungsgesetz unterworfenen deutschen. Neumeister sagt in der Poetik (S. 66): „Zwar wenn man einen Text unter eine Courante oder Menuet, ja wohl unter eine gantze Sonata legen muß, so muß man auch wohl aus der Noth eine Tugend machen, und sich mit den Pedibus nach den Noten richten.“ Diese Stelle ist außer durch die Forderung, es sei bei solchen Experimenten darauf zu sehen, daß der Sprache keine Gewalt angethan werde, auch dadurch bemerkenswerth, daß sie das Vorkommen der Parodien in Deutschland schon am Ende des 17. Jahrhunderts beweist. Denn Neumeisters Poetik ist um 1695 entworfen. Vielleicht hatte er von Ribons Parodies bachiques nicht einmal Kenntniß, und es müßte daraus weiter gefolgert werden, daß das parodirende Verfahren schon vor deren Erscheinen in Frankreich geübt worden und von da nach Deutschland gedrungen sei. Diese Vermuthung wird durch Christian Weise bekräftigt, der schon 20 Jahre früher vom Unterlegen eines Textes unter ein Instrumentalstück spricht [1]). Daß der französische Keim bei uns einen fruchtbaren Boden fand, weiß jeder, der sich um Bachs Cantaten gekümmert hat. Man wird freilich nicht behaupten können, es sei alleiniger französischer Einfluß, wenn ihm der Gedanke, auch der ausgeführtesten Cantate einen vollständig neuen Text unterzulegen, ein ganz geläufiger erscheint. Wenn man aber zugleich beachtet, wie er eine Instrumental-Ouverture französischen Stils

[1]) Der grünen Jugend nothwendige Gedanken. Leipzig, 1675. S. 351 (s. Bachiana II, S. 103).

durch Textunterlage zu einem Chorsatze umformt, dann wieder Chöre in Ouverturenform, selbst eine ganze Cantate in französischer Suitenform componirt, so muß eine sehr erhebliche Einwirkung der französischen Parodie auf seine Kirchenmusik doch unbedingt zugestanden werden.

Eine Sammlung von kleinen Tänzen, Märschen und dergleichen zu parodiren, hatte in Deutschland vor Sperontes noch Niemand versucht, wennschon das Verfahren an sich bereits allbekannt war. Die Singende Muse erscheint auch unter diesem Gesichtspunkte als ein Denkmal von historischer Wichtigkeit. Die Vermuthung darf ausgesprochen werden, daß die Herausgabe der Singenden Muse geradezu im Hinblick auf die seit 1730 in Paris erscheinenden Parodies nouvelles erfolgt ist. Der Import von französischer Litteratur nach Leipzig war gerade damals ein sehr bedeutender und die Liebe zur französischen Gesangsmusik namentlich in den höheren Ständen vorhanden. Die sehr elegante Ausstattung, in welcher die „lustige Gesellschaft" den ersten Theil der Singenden Muse herstellen ließ, deutet darauf hin, daß diese wohlhabende Leute zu Mitgliedern hatte, die man sich am einfachsten dem in Leipzig studirenden Adel angehörig denkt.

Wenn man die im Wesen der deutschen Sprache gelegenen größeren Schwierigkeiten erwägt, so verdient Sperontes das Lob, seinen französischen Vorgängern, wenigstens in formaler Beziehung, mit Erfolg nachgestrebt zu haben. Ist ihm auch manches mißglückt, so bekundet es doch immer eine ungewöhnliche Geschicklichkeit, daß er in der Mehrzahl der Fälle etwas zu Stande gebracht hat, was sich ausnimmt, als wäre es aus einem Gusse. Bei dem unbedingten und eigenartigen Dienstverhältniß, in das hier die Dichtkunst zur Musik tritt, und in dem sie gezwungen wird, oft die Construction längerer und mannigfach gegliederter Tonstücke widerzuspiegeln, kommen manchmal sehr merkwürdig gebildete Strophen zu Tage. Bei den französischen Parodien ist es ebenso. Obwohl sie als rein poetische Bildungen meist unbrauchbar sind, weil sie als solche

der Einheit und Uebersichtlichkeit ermangeln, so fehlt es doch nicht an Zeichen, daß einzelne von ihnen Nachahmung fanden. Ich werde auf zwei merkwürdige Beispiele hierfür ihres Orts aufmerksam machen.

VI.

Von den am Beginn des vorigen Abschnittes gestellten Fragen glaube ich die erstere genügend beantwortet zu haben. Eine völlige Erledigung der anderen Frage, also den Nachweis der Quellen für sämmtliche Musikstücke der Singenden Muse zu erbringen und die älteren zugehörigen Texte, soweit solche überhaupt vorhanden waren, aufzufinden, wird sich heute kaum noch ermöglichen lassen. Ich muß mich mit einer verhältnißmäßig kleinen Anzahl von Fällen begnügen. Es wird aber auch bei ihnen so manches Interessante zu Tage kommen, daß der Leser sich einigermaßen entschädigt fühlen dürfte.

Gräfe sagt in der Vorrede zum ersten Theil der Oden: daß in den bisherigen Liedern sich der schlechte Geschmack der Deutschen verrathen habe, werde jeder erkennen, der sich erinnern wolle, „wie oftermahls er in seinem Leben die so elende als bekannte Arien: Du strenge Flavia, Ihr Sternen hört, und dergleichen elendes Zeug hat rühmen, mit Vergnügen absingen und spielen gehöret". Marpurg stellt fest, daß „die ausgestäupte Murky: Ihr Sternen hört" in der Singenden Muse mit einem andern Text vorkomme[1]). Hiermit ist Nr. 18 des ersten Theils gemeint. Das angeführte Gedicht ist mir gedruckt nicht vorgekommen. Eine handschriftliche Aufzeichnung aus der Zeit vor 1740 läßt sich nachweisen, und vermittelst dieser Aufzeichnung hat das Gedicht sich auch erhalten[2]). Aus Gräfe's Vorrede muß

[1]) Kritische Briefe I, S. 162.

[2]) In dem mehrfach erwähnten Liederbuche der Frau von Holleben als Nr. 5. Das Buch führt den Titel „Sammlung | verschiedener Melodischer Lieder | die von den Händen hoher Gönner und | Gönnerinen | auch Freunde und Freundinnen | in dieses Buch eingetragen worden | und mir als dessen Besitzerin | zum Zeugniß Dero respect: Gnade | und Freundschaft dienen |

entnommen werden, daß dieses Lied und ähnliche schon mindestens zwei Generationen hindurch beliebt gewesen waren. Dazu stimmt es, daß er „Ihr Sternen hört" neben der „Strengen Flavia" anführt, und letzteres Lied ist, wie ich oben gezeigt habe, um 1695 entstanden. Man irrt also gewiß nicht, wenn man die Entstehungszeit von „Ihr Sternen hört" spätestens auf 1700 festsetzt. Aber ursprünglich war die Melodie unzweifelhaft ein Instrumentalstück. Auf einen so verzwickten Strophenbau kommt niemand, der ein selbständiges Gedicht machen will; er läßt sich nur aus der Rücksicht auf ein vorhandenes Spielstück erklären. Und der Name Murki beweist, daß es als solches auch später noch weiter gelebt hat. Indem es sich hier nun um ein Lied handelt, das länger als ein halbes Jahrhundert ein Liebling im deutschen Hausgesange war, wird seine vollständige Mittheilung gerechtfertigt erscheinen.

1. Ihr Sternen hört,
Wie man mit mir verfährt!
Ich liebe, was mich tödtlich haßt,
Ich küsse, was mir eine Last,
Ich bete etwas an,
So mir Gewalt gethan.

---

die ich lebenslang mit unterthänigsten | und gehorsamen Dank verehren werde.

Sophie Margarethe von Holleben | gebohrne von Normann."

Das Buch ist angelegt worden, als die Besitzerin noch unvermählt war denn unter Nr. 32 steht das Datum „den 1. Februar 1740". Den Herrn von Holleben heirathete sie 1747. Die Familie war im Schwarzburg-Rudolstädtischen begütert und ist es noch. Sophie Margarethe von Holleben starb erst 1803: das späteste Datum des Buches ist der 8. October 1792, der Inhalt wurde also in länger als 50 Jahren allmählich zusammengetragen. Der Großherzog Carl Friedrich von Sachsen-Weimar ließ eine Abschrift anfertigen, welche auf der Bibliothek zu Weimar aufbewahrt wird. Das Original ist verschollen. Im „Weimarischen Jahrbuch für Deutsche Sprache, Litteratur und Kunst", II. Band. Hannover, Carl Rümpler. 1855. S. 187 ff. hat Hoffmann von Fallersleben ein paar flüchtig geschriebene, die Wichtigkeit des Gegenstandes nur anrührende Blätter über dieses Liederbuch drucken lassen.

Ich ehre dich, man höhnet mich,
Man plagt mich ängstiglich :‖:
Ein Demant springt,
Ein' Fels durchdringt
Ein Donnerkeil, der auf ihn sinkt.
Du aber wilt noch härter sein,
Als Diamant und Felsen-Stein,
Nichs dringet bei dir ein.
Aus deinen Augen bricht
Mir nur Cometen-Licht.
Wo soll ich Ärmster hin,
Da ich verlassen bin?

2. Charmantes Kind,
Wie bist du doch gesinnt?
Weil gar kein angenehmer Blick
Auf meine Sehnsucht strahlt zurück.
Sieh doch wie unvergnügt
Mein Herz in Ketten liegt,
Und mich den nichts als du ergötzt[1])
In Sclavenstand gesetzt :‖:
Für Lust und Scherz
Beschwert mein Herz
Verhaßtes Leid und bittrer Schmerz.
Ein winselnd Ach, ein seufzend Weh
Macht, daß ich so betrübt hier steh,
Ach Himmel, ich vergeh!
Nichts endet meine Noth,
Als nur der blasse Tod;
Komm doch, wo bleibest du?
Drück mir die Augen zu!

3. Zeigt mir die Gruft
Zu meiner Todtenkluft!
Grausame, giebst du diesen Lohn,
So höre den gebrochnen Ton
Von deiner Grausamkeit
Nur eine kurze Zeit
Mit vielen Ach und Winseln an,
Was du an mir gethan :‖:
Du hassest mich,

---

[1]) Hier fehlen in der Handschrift sechs Silben; die mit Antiquaschrift gesetzten Worte habe ich vermuthungsweise eingefügt.

Ich liebe dich,
Das plaget mich,
Drum sterbe ich,
Mit Turteltauben girr ich Ach,
Mit Schwanen seufz ich sterbend schwach
Bei diesem Ungemach.
Doch grabt noch dieses ein
Auf meinen Leichenstein,
Daß deine Grausamkeit
Mir solches Grab bereit[1]).

Auch aus dem Inhalt der Worte, der ohne Gedankenentwicklung sich stets um denselben Punkt im Kreise herumdreht, ist ersichtlich, daß hier kein freies Gedicht, sondern ein dem Instrumentalstück untergelegter Text vorliegt. Das Stück klingt gesungen allerdings leierig, an sich aber ist die Melodie, von der man sich nur den einfältigen Murki-Baß wegdenken muß, nicht ohne Charakter und von einer gewissen Keckheit, die ihr Eindringen und ihre weite Verbreitung erklärlich macht. „Ihr Sternen hört" wäre nach französischem Sprachgebrauch eine Parodie; das Lied des Sperontes, in dem er bei keiner Strophe das Original aus dem Auge verlor, also eine Parodie der Parodie. Es beginnt: „Verhängniß, ach! Wenn soll mein Ungemach Einmahl das Ende wieder sehn?" Eine Vergleichung beider ist lehrreich, denn sie erschließt anschaulichst die Methode, nach der Sperontes in solchen Fällen verfuhr.

Es gibt noch mehrere Dichtungen auf die Melodie. Eine solche beginnt „Ihr Sternen hört, Wie man mit mir verfährt! Ich soll ein blutig Opfer sein, Ach strenger Schluß, ach Seelenpein" u. s. w., und hat nur zwei Strophen[2]). Hier handelt es sich um eine bestimmte Situation; man kann sich Jephtas Tochter oder Iphigenie als singende denken. Sehr merkens-

[1]) Da ich auf die nicht sehr correcte Weimarische Abschrift angewiesen war, schien es zwecklos, die Orthographie derselben beizubehalten. Auch einige offenbare Schreibfehler habe ich stillschweigend verbessert.

[2]) Liederbuch der Frau von Holleben, Nr. 41.

werth aber ist, daß in der 1750 erschienenen Liedersammlung von Doles unter Nr. 14 ein Gedicht sich findet, dessen Strophenbau genau mit „Ihr Sternen hört" übereinstimmt [1]). Nur am Schluß ist bei Doles zweimal eine Senkung und Hebung weniger, was aber keine Bedeutung hat, da sich die Melodie von „Ihr Sternen hört" ganz leicht demgemäß abändern läßt. Es ist demnach wohl möglich, daß das Gedicht („Ein harter Streit Hat mich mit mir entzweit") auch für die beliebte Melodie bestimmt gewesen ist, aber man kann auch annehmen, daß die durch die Melodie bedingte poetische Structur allgemach so bekannt geworden war, daß sie zum direkten Vorbild genommen wurde. Und jedenfalls hat das betreffende Gedicht in Doles Augen einen selbständigen Werth gehabt, denn er hat eine ganz neue Musik dazu erfunden. Dies ist einer der Fälle, auf die am Ende des vorigen Abschnittes hingewiesen wurde.

Als Zeugniß für die außergewöhnliche Popularität von „Ihr Sternen hört" sei endlich noch ein Clavierconcert in A-moll von Johann Gottlieb Görner angeführt, dem Leipziger Organisten und Zeitgenossen Sebastian Bachs. In ihm wird ein Stück der Melodie concertmäßig durchgearbeitet [2]).

Dasselbe Verhältniß, das bei Nr. 18 des ersten Theils der Singenden Muse nachzuweisen ist, findet bei Nr. 68 statt. Auch hier ein ursprüngliches Instrumentalstück, und zwar eine Polonaise. Hernach ist ihr ein Text zum Singen untergelegt worden. Anstatt dieses dichtete dann Sperontes einen neuen. Die Musik mit dem älteren Texte theile ich hier quellengetreu mit: es fehlen allerdings drei Takte und die entsprechende Menge der Worte.

---

[1]) Neue Lieder nebst ihren Melodien componirt von J.[ohann] F.[riedrich] D.[oles] z.[u] F.[reiberg]. Leipzig. 1750. Daß Doles der Componist ist, verräth Marpurg, Kritische Briefe I, S. 253, und bestätigt Christian Heinrich Schmid, Anthologie der Deutschen. Band I (1770), S. 339 ff.

[2]) Handschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt: Suites des Pieces pour le Clavessin composee par Mons. J. G. Goerner et Mons. J. S. Bach.

Die § bedeuten, daß an dieser Stelle der zweite Theil in den ersten zurücklenkt; es fehlt also genau genommen nur ein Takt der Musik. Täuscht nicht alles, so haben wir hier auch

das Musikstück noch in seiner ursprünglichen Form. Nicht nur die für ein Gesangstück ungewöhnliche Art der Notirung deutet darauf hin, sondern auch der Schlußtakt des ersten Theils, in dem, damit Worte und Töne sich decken können, die halbe Note in zwei Viertelnoten zerlegt werden muß. Als Ueberschrift steht Aria ex Polonoise. Will man nicht einen Schreibfehler für en annehmen, so kann der Sinn nur sein, daß hier ein Lied vorliege, das aus einer Polonaise hervorgegangen sei [1]). Die Form, in der Sperontes die Polonaise gibt, zeigt dieselbe etwas entstellt. Von anderen Abweichungen zu schweigen, so fällt besonders die steife Bewegung des ersten Takts und der diesem entsprechenden Takte auf, während in der mitgetheilten Form der Rhythmus durch das ganze Stück durchgeführt ist. Dies ist jedenfalls das Bessere und auch Ursprüngliche. Vergleicht man des Sperontes Dichtung, so wird wiederum offenbar, wie er an die Gedichte, die er durch eigne ersetzen wollte, äußerlich anzuknüpfen pflegte. Seine ersten Zeilen lauten: „Alles kan doch manchmahl noch erfreut Und mit andern lustig seyn und leben.“ —

Etwas länger wird uns Nr. 33 des ersten Theils der Singenden Muse beschäftigen: „Ich bin nun wie ich bin, Und bleib bey meiner Mode Wie Hanß in seinem Sode.“ Die Melodie des Liedes wird noch öfter verwendet. Ich habe gesagt, daß von Nr. 69 an den Liedern des ersten Theils keine Melodien mehr beigedruckt sind, sondern auf frühere Melodien verwiesen wird. So soll zu Melodie Nr. 33 gesungen werden Lied Nr. 71, Nr. 74, Nr. 77 und Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage des ersten Theils (s. Cap. I). Die Melodie muß also dem Sperontes besonders gefallen haben.

Wie man sich erinnern wird, ist in der zweiten Ausgabe der ersten Auflage das letzte Blatt entfernt und durch einen

---

[1]) Die Quelle des Stücks ist eine aus dem 18. Jahrhundert stammende Handschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Titel: „Kurtze Musicalische Stücke auf dem Claviere. G. H. Schultze.“ Format: Klein Querquart. Obiges Stück steht auf Blatt 10.

halben Bogen ersetzt, auf dessen erstem Blatte zwei andere Lieder stehen, während das zweite Blatt für ein Register benutzt ist. Es muß also an den beiden Liedern Nr. 99 und 100, welche in der ersten Ausgabe das letzte Blatt bedecken, oder an einem der beiden irgend etwas anstößig befunden worden sein. Nr. 100 „Befördert, ihr gelinden Saiten, Den sanfften Schlummer süsser Ruh" ist ein Nachtgesang, an dem für den Geschmack jener Zeit etwas Verfängliches durchaus nicht zu entdecken ist. Der Stein des Anstoßes muß daher in Nr. 99 enthalten gewesen sein.

Der erste Theil der Singenden Muse ist, wie ich anfangs erwähnt habe, mit einem „Anhang aus Johann Christian Günthers Gedichten" ausgestattet, der mit Nr. 84 beginnt. Alle diese Gedichte lassen sich in der That in Günthers gedruckten Poesien nachweisen, nur Nr. 99 nicht. Auch in Günthers handschriftlichem Nachlasse auf der Stadt-Bibliothek zu Breslau fehlt es[1]), und ist überhaupt in Stil und Strophenbau von Günthers Weise gänzlich abweichend. Nun erfreuten sich gerade damals Günthers Gedichte allgemeiner Beliebtheit und wiederholter Drucklegung; die Verleger brannten darauf, Unbekanntes von ihm zu veröffentlichen und versuchten es sogar mit Schriften von zweifelhafter Echtheit. Wenn trotzdem und trotz der weiten Verbreitung, welche die Singende Muse fand, unser Lied Nr. 99 unter Günthers Namen nirgends sonst gedruckt erscheint, so ist dies ein sicherer Beweis, daß man allgemein wußte, es sei nicht von ihm, sondern nur unter seiner Flagge in die Singende Muse eingeschmuggelt, um sicherer durchschlüpfen zu können.

Die zwei Lieder, die in der zweiten Ausgabe der ersten Auflage die Nummern 99 und 100 ausmachen („Schwartzer Augen Gluth und Kohlen" und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen"), sind an der Stelle der ausgeschiedenen beiden in den

---

[1]) Man vergleiche Berthold Litzmann, Zur Textkritik und Biographie Johann Christian Günthers. Frankfurt a. M., Literarische Anstalt, Rütten und Loening. 1880.

„Anhang aus Günthers Gedichten“ eingetreten. In der Auflage von 1741 sind sie an ihrer Stelle belassen, dann aber ist als Nr. 101 Günthers „Befördert, ihr gelinden Saiten“ hinzugefügt und als Nr. 102 wiederum jene bedenkliche Nr. 99 der ersten Ausgabe der ersten Auflage. Nach dem Titel des Buches und nach der über Nr. 84 befindlichen Ueberschrift müßten nun diese Lieder alle von Günther sein. Aber auch für die Lieder „Schwartzer Augen Gluth und Kohlen“ und „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen“ trifft dies nicht zu. Nicht nur, daß auch sie unter Günthers gedruckten und ungedruckten Gedichten fehlen, so hat sie Sperontes auch in die vierte Auflage des ersten Theils (1747), in welcher er den Anhang Güntherscher Gedichte gänzlich beseitigt hat, einfach mit aufgenommen und dadurch gestanden, daß sie von ihm selbst verfaßt sind. War er aber der Autor dieser Gedichte, so muß man es als äußerst wahrscheinlich bezeichnen, daß auch die anstößige Nr. 99 aus der ersten Ausgabe des ersten Theils von Niemandem anders als ihm selbst verfertigt ist[1]). Indem er in der Auflage von 1741 neben dieser noch zwei andere Nummern für Gedichte Günthers ausgab, mag er die Meinung haben hervorrufen wollen, es ständen ihm, dem Schlesier, noch unbekannte Quellen Güntherscher Poesie zu Gebote, aus denen er neben andern auch jene Nr. 99 ans Licht gefördert habe. Wir müssen nun zunächst das Gedicht mittheilen.

1. Ihr Schönen höret an,
Erwehlet das studiren,
Kommt her, ich will euch führen,
Zu der Gelehrten Bahn,
Ihr Schönen höret an:
Ihr Universitaeten,
Ihr werdet zwar erröthen,
Wenn Doris disputirt,
Und Amor praesidirt,

---

[1]) Man beachte auch hier die schlesischen Idiotismen: „hat“ für „habt“ und „beflieſſen: müſſen“. In der Auflage von 1741 sind sie ausgemerzt.

Wenn artge Professores,
Charmante Auditores,
Verdunckeln euren Schein,
Gebt euch gedultig drein.

2. Geht zum Pro-Rector hin,
Laßt euch examiniren,
Und immatriculiren,
Küst ihn vor den Gewinn,
Geht zum Pro-Rector hin.
Ihr seyd nun in den Orden
Der schönsten Musen worden,
Wie wohl hat ihr gethan,
Steckt eure Degen an,
Doch meidet alle Händel,
Weil Adam dem Getendel
Mit seinen Geistern feind
Und der Pedell erscheint.

3. Kommt mit ans schwartze Bret,
Da ihr die Lectiones,
Und Disputationes
Fein angeschlagen seht,
Kommt mit ans schwartze Bret.
Statt der genehten Tücher,
Liebt nunmehr eure Bücher,
Kaufft den Catalogum,
Geht ins Collegium,
Da könt ihr etwas hören,
Von schönen Liebes-Lehren,
Dort von Galanterie,
Und Amors Courtesie.

4. Theilt hübsch die Stunden ein,
Um neun Uhr seid beflieſſen,
Wie artge Kinder müſſen,
Galant und häuslich seyn,
Theilt hübsch die Stunden ein.
Um zehn Uhr lernt mit Blicken,
Ein freyes Hertz bestricken,
Um ein Uhr musicirt,
Um zwey poetisirt,
Um drey Uhr lernt in Briefen,
Ein wenig euch vertieffen,
Denn höret von der Eh,
Hernach so trinkt Coffée.

5. Continiuirt drey Jahr,
Denn könnt ihr promoviren
Und andere dociren,
O schöne Musen-Schaar,
Continuirt drey Jahr.
Ich sterbe vor Vergnügen,
Wenn ihr an statt der Wiegen,
Euch den Catheder wehlt,
Statt Kinder Bücher zehlt,
Ich küst euch Rock und Hände,
Wenn man euch Doctor nennte,
Drum Schönste fangt doch an,
Kommt zur Gelehrten Bahn.

Wie man sieht, ist dies eine Satire auf die Frauen, die nach gelehrter Bildung streben. Es gab 1736 in Leipzig zwei Frauen in hervorragender gesellschaftlicher Stellung, die dies thaten, Frau Gottsched und Frau von Ziegler. Frau Gottsched war am 14. Mai 1735 nach Leipzig gekommen. Sie nahm an allen Vorlesungen ihres Gatten ungesehen Theil, indem sie sich an die Thür ihres Zimmers setzte, welches an seinen Hörsaal stieß. Sie lernte unter Schwabes Anleitung Lateinisch und fing schon jetzt an, mit eignen Arbeiten hervorzutreten. Sie nahm bei Krebs Unterricht in der Musik und lernte Suiten und Cantaten componiren. Daß dies unter der Studentenschaft Aufsehen erregte, ist ebenso begreiflich, wie daß es der Spottlust und dem Neide Nahrung gab. Zu ihrem Geburtstage am 11. April 1737 überreichte Schwabe der Frau Gottsched einen Aufsatz, in dem er unter der Maske eines wohlmeinenden Rathgebers, der sie bittet um der allgemeinen Glückseligkeit der Gesellschaft willen nicht klüger werden zu wollen als die andern, diejenigen verspottet, die sich über ihre Lernbegierde aufhielten. „Denken sie nur ja nicht", sagt er darin, „daß man aufgehöret habe, diejenigen zu verfolgen, deren Wissenschaft vor andern hervorleuchtet. Haben sie es noch nicht selbst erfahren, welches mir kaum glaublich vorkömmt: so sehen sie nur einmal um sich. Wie löblich raset nicht aller Orten der Geist der Ver-

folgung, vom Neide angetrieben, wieder diejenigen, deren Erkenntniß sich von den gemeinen Meynungen erhebet. Denken Sie nicht, daß man so höflich seyn, und einige Hochachtung für ein Frauenzimmer haben werde" [1]). Die Worte, die ich gesperrt habe setzen lassen, können sehr wohl darauf hindeuten, daß in der That schon Angriffe auf Frau Gottsched erfolgt waren, die man aber sofort bei ihrem Erscheinen wieder zu unterdrücken bemüht gewesen war. Der erste Theil der Singenden Muse war ein halbes Jahr vorher ausgegeben worden. Gottsched galt damals in Leipzig noch sehr viel, und es war ihm ohne Zweifel ein Leichtes, bei der Censur den Befehl zu erwirken, daß das Spottgedicht aus der Liedersammlung entfernt wurde. Uebrigens ist eine Andeutung da, daß es schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse, vermuthlich als Einzeldruck, verbreitet, dann verboten und in die Sammlung des Sperontes heimlich von neuem eingeschwärzt worden war. In dem Gedicht ist vom Prorector die Rede. Einen solchen gab es in Leipzig nicht, sondern nur einen Rector. Wohl aber in Jena, wo Herzog Ernst August von 1728—1748 Rector magnificentissimus war, und in Halle [2]). Einen falschen Entstehungsort zu fingiren, um die Vermuthungen auf eine verkehrte Spur zu leiten, war in jener Zeit der anonymen und pseudonymen Polemik etwas Gebräuchliches. Wäre das Gedicht von Anfang an für die von einem Leipziger Verfasser in Leipzig herausgegebene Singende Muse bestimmt gewesen, so hätte dies Verfahren keinen Sinn. In der ursprünglichen Fassung war vielleicht auch der Inhalt der vierten Strophe ein anderer, möglicherweise derberer und anzüglicherer gewesen. So wie er jetzt ist, paßt er, ausgenommen die letzten beiden Zeilen, nicht recht zum Grundgedanken.

---

[1]) Der Aufsatz ist abgedruckt in „Der Frau Luise Adelgunde Victoria Gottschedinn, geb. Kulmus sämmtliche kleinere Gedichte" u. s. w. Leipzig, 1763. S. 286 ff.

[2]) Hoffbauer, Geschichte der Universität Halle bis zum Jahre 1805. Halle 1805. S. 126 f.

Indessen ist es nicht nothwendig anzunehmen, daß das Gedicht durch Frau Gottsched allein veranlaßt war. Im ganzen paßt es allerdings mehr auf eine junge Frau, und die Gottsched zählte damals 23 Jahre. Aber bei einigen Wendungen hat doch vielleicht Frau von Ziegler vorgeschwebt, die von ihren Verehrern als die zehnte Muse gepriesen, von ihren Verleumdern als gefährlich für die junge Männerwelt geschildert worden war. Bald nachdem sie von Wittenberg aus die Laurea poetica empfangen und Gottsched darauf ein Gedicht gemacht hatte, wurden in Leipzig, Dresden und Umgegend zwei anonyme Parodien auf ihre Krönung verbreitet, in denen mit den unsaubersten Verdächtigungen gegen die alleinstehende Frau vorgegangen wurde. Vier Studenten: von Einsiedel, von Burgsdorff, Hoffmann und Hübner wurden vom Universitätsgericht zu Leipzig deshalb zur Verantwortung gezogen. Burgsdorff, der Urheberschaft am stärksten verdächtig, suchte sich damit herauszureden, er habe beide Parodien aus Halle bekommen. Als die Sache eine ernste Wendung für sie zu nehmen drohte, appellirten sie an den König, der, um die Reputation der Universität zu schonen, die Sache mit einem ernstlichen Verweis und Tragung der Unkosten durch die Angeklagten zu endigen befahl [1]).

Dies geschah im Frühjahr und Sommer 1734. Daß „Ihr Schönen höret an" eines jener beiden Lieder ist, daran kann freilich nach dem, was wir über ihren Inhalt wissen, nicht gedacht werden. Daß aber nach dem Verlauf dieses Handels die akademische Jugend zu solchen Excessen geneigt blieb und sie gelegentlich wiederholte, daß also das Lied „Ihr Schönen höret an" einen Nachklang der Affaire von 1734 in sich hält, darf man auch wohl mit Bestimmtheit annehmen. Täusche ich mich nicht, so hat Frau von Ziegler die Sache auch so verstanden.

---

[1]) S. meine Abhandlung „Mariane von Ziegler und Joh. Sebastian Bach", in „Zur Musik. Sechzehn Aufsätze." Berlin, Gebr. Paetel. 1892. S. 93 ff.

Sie war heitern und elastischen Gemüths und wußte unangenehmen Dingen mit ihrer Art zu begegnen. In ihren „Vermischeten Schriften in gebundener und ungebundener Rede" (S. 71) hat sie ein Gedicht veröffentlicht: „Das männliche Geschlechte im Namen einiger Frauenzimmer besungen"; eine muntere Satire auf die Schwächen der Männer, die wir als ihre Quittung für „Ihr Schönen höret an" betrachten dürfen [1]). Sie hat auch eine lustige, etwas französisch klingende Melodie beisetzen lassen, die einzige im ganzen Buche, wohl um mittelst der Musik ihrem Liede eine ähnliche Verbreitung zu ermöglichen, wie sie das Lied „Ihr Schönen höret an" erfuhr [2]).

Das ist ihr nicht gelungen, denn dieses wurde bald ganz außerordentlich beliebt. Noch dreißig Jahre später sang man es, als die Ursache seiner Entstehung sicherlich längst vergessen war, und so sehr sich mancher bemühte, ihm jeden Kunstwerth abzusprechen. Marpurg in Berlin bezeichnet es 1761 als einen Gassenhauer [3]), Uz schreibt 1766 von Anspach an Grötzner: „Es wird ihnen kein geringes Vergnügen seyn, wenn Ihr Töchterchen an der Seite ihrer Mutter statt der elenden: „Ihr Schönen höret an u. s. w." ein witziges und unschuldiges Liedgen vorsinget" [4]). Dadurch, daß man das Lied überall nur mit diesem Texte kannte und nannte, wird die Annahme bestätigt, daß nicht Nr. 33 des ersten Theils der Singenden Muse („Ich bin nun, wie ich bin") das früher verfertigte Stück war, nach

---

[1]) Die erste Ausgabe der „Vermischeten Schriften" scheint schon 1736 erfolgt zu sein; s. a. a. O. S. 102, Anm. 5.

[2]) Spottlieder zu machen und vor dem Hause des Verspotteten abzusingen bereitete damals den Studenten augenscheinlich besonderes Vergnügen. Von einem solchen Fall, welcher 1744 der Braut des Licentiaten Wolle passirte, berichtet Schwabe an Gottsched (Gottscheds Briefwechsel auf der Leipziger Universitäts-Bibliothek, d. d. 2. Juni 1744).

[3]) Kritische Briefe II, S. 174.

[4]) Briefe von Johann Peter Uz an einen Freund. Herausgegeben von August Henneberger. Leipzig, Brockhaus. 1866. S. 120.

dessen Melodie alsdann „Ihr Schönen, höret an" gedichtet worden wäre; umgekehrt verhielt es sich, und nur um das verpönte Lied leichter über die Censurgrenze spediren zu können, wurde es in der Reihe der Musikstücke mit einem andern Text versehen, und der Originaltext unter einem Haufen Güntherscher Gedichte versteckt.

Aelter aber noch als dieser Originaltext ist die Melodie. Eine für Gesang erfundene Weise kann sie schon ihres Umfanges wegen nicht sein. Man sehe selbst:

Das Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage deutet an, daß Sperontes sie in der That als Clavierstück vorfand, und der Murki-Baß nicht weniger.

Ueber den Componisten hat Friedrich von Raumer eine befremdende Auskunft hinterlassen. Er machte seiner Zeit der

Königlichen Bibliothek zu Berlin eine Anzahl von Originalbriefen zum Geschenk. Unter ihnen und ohne Bezug auf einen derselben befand sich ein Blättchen [1]) mit obiger Melodie. Sie ist im Violinschlüssel und in G-dur notirt; im zweiten Theil hat der Schreiber zwei Takte ausgelassen, hier und da ist sie noch claviermäßiger geführt, als bei Sperontes. Der Text fehlt, doch steht oben links: „Ihr Schönen höret an ꝛc.“ Darunter hat Raumer bemerkt: „Forkels Handschrifft. Das Lied ist componirt von J. Seb. Bach.“

Mit Forkels Handschrift hat es seine Richtigkeit. Daß er selbst die Composition als eine Bachsche bezeichnet habe, sagt Raumer freilich nicht. Jedoch ist sehr zu bezweifeln, daß Forkel sie aufgezeichnet haben würde, hätte er nicht an ihren erlauchten Ursprung geglaubt. Mittelbar oder unmittelbar von ihm wird Raumer die Nachricht empfangen haben. Forkels Wissen aber gründet sich, wie bekannt, großentheils auf die Mittheilungen von Bachs Söhnen.

Handelte es sich um eine zu dem Texte eigens erfundene Melodie, so wüßten wir sicher, woran wir wären. Bei dem Verhältniß, in dem Bach zu den Gottscheds und namentlich auch zu Frau von Ziegler stand, könnte er sie unmöglich gemacht haben. Allein wie wir sahen, liegt die Sache nicht so. Die Melodie war vorher da und der Text wurde nur untergelegt. Ein Zug derber Lustigkeit und eine volksmäßige Frische waren Bach eigen und mit der Studentenwelt verkehrte er auch. Rundweg verneinen wird man es also nicht dürfen, daß er einmal in lustiger Gesellschaft diese Melodie improvisirt haben könne. Dafür ließe sich sogar anführen, daß in dem größeren Clavierbuche seiner Frau sich ein Clavierstück findet, dessen Anfang mit dem Anfang der fraglichen Melodie genau übereinstimmt [2]). Aber sehr unwahrscheinlich ist seine Urheberschaft dennoch. Auch

---

[1]) Jetzt in der Musikabtheilung der Königl. Bibliothek aufbewahrt.

[2]) Es ist gedruckt worden in dem Supplement der bei Peters herausgegebenen Clavierwerke Bachs, S. 20 f.

den einfachsten und populärsten Melodien Bachs haftet doch immer jene Vornehmheit an, die den Genius kennzeichnet, von der hier aber gar nichts zu bemerken ist. Man braucht die Melodie deshalb noch nicht zu schelten, und sie beispielsweise nur einmal als Jagdlied aufzufassen, um sie sogar ganz angemessen und hübsch zu finden. Raumers Ueberlieferung kann immer doch ein Körnchen Wahrheit enthalten. Bekanntlich dirigirte Bach in dieser Zeit einen Studenten-Musikverein. Wenn er einige Jahre später in der Bauerncantate allerhand Volks- und volksthümliche Lieder anbrachte und verarbeitete, wenn er in der letzten der Goldbergschen Variationen über die Volkslieder „Kraut und Rüben" und „Ich bin so lang nicht bei dir g'west" ein kunstvolles Stück componirte, so lag es ihm gewiß nicht allzufern, im fröhlichen Kreise junger Leute an einer damals populären, vielleicht in den Studentenkreisen selbst entstandenen Melodie auch einmal seine Improvisationskunst zu zeigen. Die Erinnerung an dieses Ereigniß mag sich erhalten, Emanuel Bach gelegentlich Forkel darüber etwas mitgetheilt haben, und Forkel meinte später vielleicht verstanden zu haben, Bach sei auch Componist der Melodie. Man weiß, wie sich dergleichen Traditionen bilden. Marpurg aber wußte sicherlich nichts davon, denn sonst würde ihn sein Respect vor Bach wohl gehindert haben, von einem Gassenhauer zu reden[1]).

Als das Lied mit dem Texte des Sperontes überall bekannt geworden war, fing man der Abwechslung halber an, neue Worte zu der Melodie zu dichten und zu singen. Ein Philister kam auf den Einfall, die Satire des Sperontes in Ernst zu verkehren, und richtet an die Frauen die wohlgemeinte Mahnung, besser als bisher für ihre geistige Bildung zu sorgen („Ihr muntern Schönen hört, Legt Zwirn und Nadel nieder")[2]). Mehr

---

[1]) Ich habe die Frage über „Ihr Schönen höret an" schon erwähnt im „Bach" II, S. 661, Anm. 117, und löse mit dieser Untersuchung das dort gegebene Versprechen ein.

[2]) Fliegendes Blatt aus dem 18. Jahrhundert, in der Meusebachschen Sammlung Y. d. 7909.

Schwung zeigt ein Jemand, der eine Parodie in Gestalt eines Liebesliedes anfertigte („Charmantes Engelskind, Du hast mit deiner Liebe, Durch deine keuschen Triebe Mein ganzes Herz entzündt"[1]). Im Liederbuche der Frau von Holleben finden sich drei Jagdlieder zu der Melodie („Wenn ich aufs Jagen geh", „Auf Jäger in den Wald", „Diana bläst zur Jagd")[2]). Ein viertes ihren Tönen angepaßtes Jagdlied „Wie groß ist nicht die Lust" tritt 1753 hervor[3]). Die Verfasser dieser Texte haben am besten herausgefunden, was sich zu der Melodie schickt.

Aber auch des Sperontes Lied: „Ihr Schönen höret an" wurde noch auf anderem Wege, als durch die Singende Muse verbreitet. Ich finde es wieder in einer in Sachsen gedruckten Liedersammlung des 18. Jahrhunderts[4]). Und selbst dem Lied Nr. 33, von dem unsere Untersuchung ausging, und das wir im Laufe derselben fast aus den Augen verloren haben, wurde weitere Verbreitung durch Fliegende Blätter zu Theil[5]).

Dabei prägte sich dann allmählich der durch das Musikstück bedingte strophische Bau der Phantasie der dichtenden Welt so tief ein, daß nun auch Lieder in dieser Form verfaßt wurden, die nicht bestimmt waren, zu der Originalmelodie gesungen zu werden. Ein Beispiel liefert C. F. Weiße in seiner Oper „Lottchen am Hofe". Was hier am Anfange des zweiten Aufzugs gesungen wird („Es ist die Mode so"), dazu hat Sperontes das Urbild geliefert. Der zweite Theil der Strophe ist freilich auf vier Zeilen beschränkt, aber die Melodie läßt es zu, daß mit der vierten Zeile ein Schluß gemacht wird. Ob es Hiller

---

[1]) Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose [um 1770] Nr. 4.

[2]) Nr. 137, 139, 140, eingetragen zwischen 1740 und 1748.

[3]) In „Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens". 2. Band. Frankfurt und Leipzig, 1753. S. 392 ff. Unterzeichnet: „Rudolstadt 1753. N. A. H."

[4]) Neu vermehrte Lust-Rose allen lustigen Gemüthern zum Zeitvertreib zusammengetragen. S. 23. Mit geringen Abweichungen ganz in der Fassung des Sperontes.

[5]) Ein solches in der Meusebachschen Sammlung Y. d. 7909.

bei der Composition in Erinnerung gekommen sein mag, auf welch ein Muster das Lied zurückleitet, das Lottchen abwechselnd mit dem Kammermädchen singt? Ich glaube, trotz seiner geringschätzigen Bemerkung über die Singende Muse wußte er doch, wie viel aus manchen ihrer Melodien von jemandem gelernt werden könne, der volksthümlich zu schreiben sich bestrebte. Findet sich doch in einer Arie des „lustigen Schusters" sogar ein Anklang derjenigen Melodie wieder, deren merkwürdige Bezüge und Schicksale ich in Vorstehendem zu erzählen versucht habe [1]. —

Die Vermuthung erschien begründet, daß das Lied „Ihr Schönen höret an" schon vor dem Erscheinen der Singenden Muse bekannt gewesen sei. Das wird überhaupt anzunehmen sein, daß Sperontes nicht alle Lieder in einem Sitz hinter einander gedichtet, sondern sich in der Kunst der Parodie schon früher versucht und von solch älteren Versuchen vieles in die Sammlung aufgenommen hat. Weitere Stützen dieser Annahme lassen sich erbringen.

Der Leser erinnert sich des Liedes: „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen", das als Nr. 100 in die zweite Ausgabe der ersten Auflage von 1736 eintreten mußte. Es soll gesungen werden nach der Melodie: „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (Nr. 12). Aber zu diesem letzteren Gedichte paßt die frische Melodie sehr schlecht, während sie für ein Jagdlied vortrefflich geeignet ist. Offenbar besteht hier dasselbe Verhältniß, wie zwischen „Ich bin nun, wie ich bin" und „Ihr Schönen höret an": das scheinbar frühere Lied ist das spätere. Dann folgt weiter, daß Sperontes das Jagdlied nicht erst zu diesem Zwecke gedichtet hat, um das durch die Censur zerstörte Hundert wieder voll zu machen, sondern daß es schon fertig gewesen war, bevor er an die Zusammenstellung der hundert Lieder ging. Weshalb er es nicht von Anfang an aufnahm, läßt sich freilich nicht sagen: vielleicht war es in seinen Kreisen schon zu

[1] „Der Knieriem bleibet, meiner Treu" u. s. w.

sehr bekannt, vielleicht spielte auch ein Zufall mit. Es war schon 1719 ein Lied vorhanden, welches ein komisches Wechselgespräch zwischen einem verliebten Städter und einer Bauersmagd zum Gegenstand hat („Als ich zur Sommerszeit Mich auf dem Land erfreut"). 1733 kommt es parodirt vor unter dem Titel „Von dem geduldigen Job und seinem bösen Weib" („Ach höchster Gott und Herr, Was will ich weiters mehr")[1]). Der erste Theil der Melodie „Jagen verbleibet das schönste Vergnügen" ist von jener älteren Melodie entlehnt; für den zweiten Theil war diese nicht zu brauchen, er mag zu dem Gedichte neu componirt worden sein. Merkwürdiger Weise stimmt noch ein anderes Jagdlied („Nun ist der feste Schluß, Dabei es bleiben muß") in den vier Anfangstakten mit der Melodie von 1719 und 1733 überein[2]). Ob dasselbe älter oder jünger ist, als das der Singenden Muse, läßt sich jedoch zur Zeit nicht ermitteln[3]). In Fliegenden Blättern des 18. Jahrhunderts verbreitete sich das Jagdlied des Sperontes[4]), und andere Lieder, die zu dieser Melodie gesungen werden können, kommen ebenfalls vor[5]).

---

[1]) „Musicalische Rüst-Kammer, auff der Harffe aus allerhand schönen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Giqven und Märschen bestehend, aus allen Thonen. 1719." (Handschrift der Leipziger Stadtbibliothek) S. 54 f. — Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Andere Tracht. Augsburg, 1733. Nr. 5. Abgedruckt bei E. O. Lindner, Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1871. Notenbeilagen, S. 33.

[2]) Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, C. H. Beck'sche Buchhandlung. 1872. S. 207.

[3]) Sperontes' Lied ist abgedruckt bei C. F. Becker, Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. 2. Aufl. Leipzig, 1853. Erste Abtheilung, S. 62; aber mit starken eigenmächtigen Veränderungen.

[4]) „Acht schöne, noch ganz neue weltliche Lieder." Meusebach'sche Sammlung Y. d. 7906. In diesem Exemplare ist gerade das Jagdlied herausgerissen, nur der Titel gibt an, daß es sich darin befunden hat.

[5]) Von J. F. Zernitz in den Belustigungen des Verstandes und Witzes. Band IV. (1743.) S. 95. („Die Einsamkeit": s. dessen Versuch in Moralischen und Schäfer-Gedichten. 1748. S. 125 f.); von J. M. Dreyer, Gedichte 1771, S. 191 („Lob der Freyheit").

Noch einmal dasselbe Verhältniß zwischen Früher und Später wird bei Nr. 46 und 76 herrschen. Bei letzterer wird auf die Melodie der ersteren zurückverwiesen. Aber augenscheinlich wurde Nr. 76, ein Hirten-Tanzlied („Liebsten Schäfer, kommt herbey"), ursprünglich zu der Melodie gedichtet, dann aber aus irgend einem Grunde in die zweite Reihe gestellt und eine neue, viel weniger passende Parodie in einem Gedichte geschaffen, das die Sehnsucht nach der abwesenden Geliebten ausdrückt („Ach! wenn kommt der frohe Tag").

Mit dem Datum „1. Februar 1740" ist in das Liederbuch der Frau von Holleben Nr. 81 des ersten Theils der Singenden Muse eingetragen („Table nicht, geliebter Engel, Daß ich dir gewogen bin"). Sperontes weist wegen der Melodie auf Nr. 64 zurück („Wenn mich Herz und Augen hassen"). Auch dies Lied steht bei Frau von Holleben, und ist als Nr. 109 vor 1748 eingetragen. Ueberschrieben ist es aber hier mit Polonoise, während die Melodie bei Sperontes ein Air im Viervierteltact ist. Es wird also eine andre Musik zu den Texten gegeben haben, oder umgekehrt: die Texte werden ursprünglich andern Melodien untergelegt gewesen sein. Zu Lied Nr. 81 hat vielleicht noch eine „Antwort" der angesungenen Geliebten gehört. Denn in der Liederhandschrift der Frau von Holleben findet sich hinter ihm noch folgendes: „Holde Strahlen schönster Augen Nehmet nur mein Hertze hin, Laßt die Flammen bey euch taugen, Weil ich euch ergeben bin. Wollt mich gleich der Himmel neiden Und mir dräuen Qual und Pein, Will ich lieber bey euch leiden, Als bei andern glücklich seyn."

Ein Johann Andreas Freytag in Wernigerode legte sich 1759 ein Arien-Buch ohne Melodien an[1]). Auf S. 22 steht Nr. 23 des ersten Theiles der Singenden Muse („Liebste Frey-

---

[1]) Arien Buch | vor | Johann Andreas Freytag | in Curia singnatum | Wernigerod, | 1759." 4. Befand sich vor 10 Jahren im Besitz des Herrn Dr. Pröhle in Berlin.

heit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin"). Dazu als Ueberschrift: Polonoise, während bei Sperontes die Musik ein Menuett ist. Also auch hier die Andeutung einer andern Melodie, zu welcher das Lied gesungen sein dürfte, ehe es in der Singenden Muse Verwendung fand.

Genug der Beispiele, die sich noch vermehren ließen; jedes einzelne von ihnen ergibt zwar nichts Sicheres, aber sie stützen sich gegenseitig. Die Sache, um die es sich handelt, ist endlich auch nicht von großer Wichtigkeit. Erheblicher dürfte sein, daß wir durch die Singende Muse Gewißheit erhalten, daß zu Sperontes Zeit einige bemerkenswerthe Compositionen zu Gedichten Günthers existirten, die er sich in seiner Weise zu Nutze gemacht hat.

Unter dem zu Musikstück Nr. 37 gefügten Gedichte „Brüder, stellt das Jauchzen ein, Weil die Fasten wehret" bemerkt Sperontes selbst: „Dieses ist eine Parodie auf die in Günthers Gedichten vorkommende und bekannte Ode: Brüder, laßt uns lustig seyn." Nachdem wir erfahren haben, was der Begriff Parodie in dieser Periode der Musikgeschichte bedeutet, ergibt sich, daß Melodie 37 dem Gedichte Günthers zugehört haben muß, das Sperontes auch unter Nr. 91 hat abdrucken lassen. Sie bewegt sich im Rhythmus der Sarabande und ist wenigstens in ihrem ersten Theile vortrefflich zu nennen. Es ist durch neue Forschungen wahrscheinlich gemacht worden, daß das Studentenlied „Gaudeamus igitur" dem Liede Günthers nachgebildet worden ist[1]). Daß man zu dieser Nachbildung eine neue Melodie erfunden hätte, ist unwahrscheinlich; die Melodie bei Sperontes wird also eben diejenige sein, nach welcher man das lateinische Studentenlied anfänglich sang. Die noch heute allgemein übliche Melodie ist eine andere. Ludwig Erk und Hoffmann von Fallersleben hielten

---

[1]) S. A. Kopp in den „Burschenschaftlichen Blättern" von 1891 und meine Notiz in der Vierteljahrsschr. f. Musikw. Jahrg. 1891, S. 680 f., auch Max Friedländer, Commersbuch. Leipzig, Peters. S. 155.

diese für „sehr alt“ [1]), was sicher ein Irrthum. Sie kann kaum früher als um die Mitte des vorigen Jahrhunderts entstanden sein, und der auch ihr eigene Sarabanden-Rhythmus weist darauf hin, daß sie mit der Melodie der Singenden Muse nicht außer Zusammenhang steht. Diese lautet also:

Aber vielleicht gewährt die Singende Muse auch für die neuere Melodie eine kleine Ausbeute. Nr. 97 ist Günthers Tabaks-Lied „Nahrung edler Geister“. Es soll nach der Melodie von Nr. 28 gesungen werden „Weg ihr eitlen Grillen“. Aber nach der uns nun schon bekannten Manier des Sperontes zu schließen, wird auch hier die Melodie ursprünglich dem Liede Günthers zugehören. Dafür spricht außerdem, daß in der vierten Auflage des ersten Theils das Lied „Weg ihr eitlen Grillen“ mit einer andern Melodie ausgestattet ist, die den Reiz größerer Neuheit für sich haben mochte. In der Melodie Nr. 28 kommt, obwohl sie in D-dur steht, schon auf dem vierten Viertel des ersten Taktes ein c̄ vor, welches am Anfang des zweiten Theiles wiederkehrt. Rührt dies c̄ wirklich vom Erfinder der Melodie

[1]) Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. Drittes Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 1842. S. 34. — Hoffmann von Fallersleben, Gaudeamus igitur. Eine Studie. Halle, Schwetschke'scher Verlag. 1872. S. 3.

her, so darf man fest behaupten, daß es nicht gesungen worden ist, sobald die Melodie allgemeinere Verbreitung, namentlich als Chorgesang, gefunden hatte. Das Volk — worunter ich hier alle verstehe, die im Gesang hauptsächlich dem Gehör folgen — wird solche Subjectivismen des Melodieerfinders unzweifelhaft jedesmal corrigiren, und in diesem Falle ganz sicher das c̄ sofort durch d̄ ersetzt haben. Nun ergibt sich folgende Melodie:

Etwas Urwüchsiges wird dieser Melodie niemand absprechen; sie gehört zu denjenigen, die sich bei jeder neuen Strophe ausgiebiger zu erweisen scheinen. Der Anfang aber stimmt wenn auch nicht rhythmisch, so doch melodisch mit dem Anfang der neueren Gaudeamus-Melodie überein. Das Lied Dedans mon petit réduit hat uns gezeigt, wie eine Melodie von einer älteren ausgehen und sich doch zu etwas ganz anderem entwickeln kann. Günthers Knaster-Lied war unter den Studenten des vorigen Jahrhunderts ebenso beliebt, wie sein „Brüder, laßt uns lustig sein". Wie, wenn die neuere Gaudeamus-Melodie aus einer Verschmelzung jener beiden älteren Melodien hervorgegangen wäre?

Unter den übrigen Gedichten Günthers, die in die Singende Muse aufgenommen sind, dürften sich noch drei finden, deren Original-Melodien Sperontes mit neuen Texten ausgestattet hat. Im allgemeinen lassen sich Günthers einfach gebaute Strophen zweitheiligen Tanzmelodien leicht unterlegen: es konnte also dem Sperontes, wenn er Günthers Lieder gesungen

wissen wollte, nicht schwer fallen, aus dem von ihm gesammelten musikalischen Material die geeigneten Stücke herauszufinden. So ist z. B. Melodie Nr. 2 eine solche, nach der viele Günthersche Lieder gesungen werden können. Aber in drei Fällen tritt ein so entschiedener Widerstreit zwischen dem Charakter der Melodie und dem Inhalt des Gedichts ein, daß an eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit nicht gedacht werden kann. Dieser Widerstreit ist bemerkbar bei Nr. 92 („Gedenck an mich und sey zufrieden") und Nr. 100 („Beförbert, ihr gelinden Saiten"), zu denen Nr. 58 und Nr. 17 jedenfalls die Originalmelodien bieten. Dann mit größter Evidenz bei Nr. 93 („Alles eilt zum Untergange, Nur mein hart Verhängniß nicht"). Zu diesem Gedichte gehört ursprünglich die Melodie Nr. 31. Das trübe Moll, die klagenden Wendungen des Anfangs, im zweiten Theile sogar die Nachahmung des Schluchzens (des „verzweifelnden Weinens") — alles dies verräth die ursprüngliche Bestimmung allzu deutlich, während es auf die Parodie des Sperontes ganz und gar nicht paßt. Günthers „Alles eilt zum Untergange" spielt in der Liedlitteratur des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Es ist vielfach nachgeahmt worden; von Sperontes selbst unter Nr. 47 des ersten Theils. Eine andere Nachahmung beginnt: „Alles kommt zu seinem Ende, Aber mein Verlangen nicht, Denn wo ich mich nur hinwende, Seh ich Schatten und kein Licht" [1]). Und ein Studenten-Lied, beim Abschied von der Universität zu singen: „Alles eilt zu seinem Ende, So wie unsre Burschenzeit" [2]). Eine Composition des Urbildes, vielleicht dessen erste, kennen zu lernen, hat daher noch seinen besondern Werth.

Ob Sperontes nicht auch französische Melodien parodirt habe, ist eine nahegelegte Frage. Es findet sich davon in der

---

[1]) Fliegendes Blatt auf der Bibliothek zu Weimar. Auch in der Meusebachschen Sammlung Y. d. 7906.

[2]) Robert Keil und Richard Keil, Deutsche Studentenlieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Lahr, Schauenburg. S. 89.

Singenden Muse allerdings etwas, doch weniger als man erwarten sollte, oder ich bin nicht an die Hauptquellen gelangt. Vorab darf ich ein für allemal bemerken, daß eine völlige genaue Uebereinstimmung nicht immer erwartet werden darf. Wenn schon bei der Fortpflanzung des Volksliedes Veränderungen, gleichsam unwillkürlich, sich vollziehen, wie viel mehr kann dies bei Melodien des Haus- und Gesellschaftsgesanges geschehen, welcher der Kunstmusik angehört und daher auch absichtlichen Veränderungen und Umformungen durch mehr oder weniger berufene Künstlerhände viel unmittelbarer ausgesetzt ist. Den Schicksalen der Volksmelodien waren die kleinen Gebilde, um die es sich bei Sperontes handelt und die jedenfalls häufig nur nach dem Gehör nachgespielt oder nachgesungen und zu guter letzt wohl auch noch von ungeübter Hand aufgezeichnet worden sind, außerdem unterworfen.

Ich setze eine kleine französische Melodie her, dem Liede „Tu croyois en aimant Colette“ zugehörig und von den Franzosen selbst vielfach parodirt:

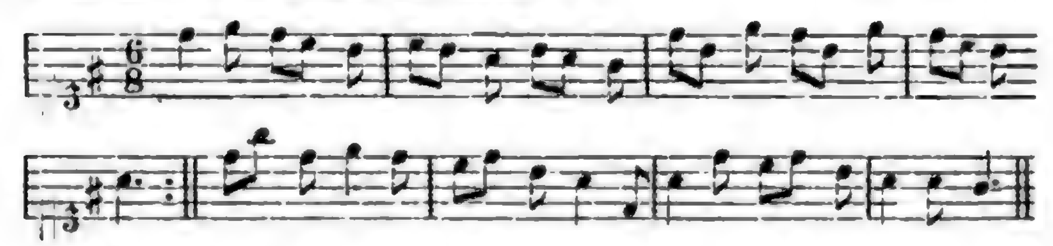
Ich citire sie in obiger Form, damit die Uebereinstimmung mit dem folgenden Musikstücke recht anschaulich wird, und habe die Ornamente weggelassen, mit denen die Quelle sie ausstattet[1]). Gewöhnlich ist sie im Dreivierteltakt notirt und zeigt hier und dort kleine Varianten[2]).

---

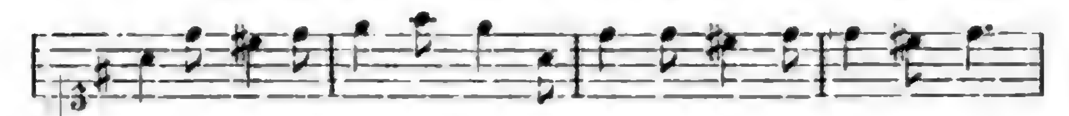
[1]) De L'Attaignant, Poésies. Tome troisième. S. 13 f.

[2]) So bei De L'Attaignant, Tome second. S. 223 f. — Tribut de la Toillette. S. 514. — La clé du Caveau, Nr. 574.

In einer schon angeführten deutschen Sammlung von Gesangstücken muß im Jahre 1737 die Melodie es sich gefallen lassen, zu einem hausbackenen Gedicht „Von guten und falschen Freunden" abgesungen zu werden [1]).



Die Form, welche die Melodie in der deutschen Sammlung angenommen hat, ist recht geeignet, dasjenige zu erläutern, was ich über Umbildungen oben im allgemeinen sagte. Was hier steht, kann nicht auf eine gedruckte Vorlage oder correcte Abschrift zurückgehen. Denn die Anmuth des Originals durch eine so lahme Veränderung absichtlich zu verunzieren, wie es im dritten Takt geschehen ist, würde doch niemandem einfallen. Die Ueberlieferung wird also vor sich gegangen sein durch jemanden, der die Melodie aus der Erinnerung aufschrieb und dem beim dritten Takte sein Gedächtniß versagte. Willkürliche Aenderungen mögen hinzugekommen sein, und wir erfahren auch hier wieder, wie die Abweichungen gegen das Ende der Melodie hin stärker zu werden pflegen. Die stärkste derselben aber besteht darin, daß vor dem viertletzten Takte vier ganz neue Takte hineincomponirt sind, die ich, um die ursprüngliche Identität der Melodien zu veranschaulichen, in dem Notenbeispiel einstweilen unterdrückt habe. Ich trage sie nach:



ein Muster nichtssagender Melodiebildung und musikalischer Flickschusterei. Aber der Verfasser brauchte Musik für acht Zeilen, darum werden auch die ersten vier Takte wiederholt.

[1]) Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect. Dritte Tracht. Augsburg, 1737 Nr. 3. S. Lindner a. a. O., Notenbeilage. S. 72.

Was so zu Stande gebracht ist, hat freilich von dem lieblichen Reiz des Originals wenig mehr an sich, beansprucht aber doch das Recht auf allernächste Verwandtschaft.

Wir sind nun vorbereitet, die Melodie der Singenden Muse (I, 41) zu vernehmen, die ich behufs leichterer Vergleichung aus B-dur nach G-dur transponire:

Sperontes nennt sie Menuet, und daß sie ihm wirklich als Spielstück zugekommen war, sieht man sowohl aus der hohen Lage, als auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage. Lob verdient er wegen des Textes („Spielt ihr Winde, Spielt gelinde Gruß und Kuß nach — — hin!"), eines der hübschesten und angemessensten, die er gemacht hat. Der erste Theil der Melodie ist im Ganzen gut überliefert, auch Takt 5, der dem ersten Takte entsprechen soll, wird man sich gefallen lassen, obgleich die Bewegung etwas ins Stocken geräth; die figurirtere Haltung paßt für das Clavier und zum Texte. Dagegen hat den Ueberlieferer beim zweiten Theile sein Gedächtniß ganz im Stich gelassen. Die klägliche Verlegenheitsphrase der letzten vier Takte ist zwar in der vierten Auflage etwas herausgeputzt, dem ganzen Theile aber damit doch nicht aufgeholfen.

Eine französische Menuett-Melodie ist jedenfalls auch Nr. 13 des ersten Theils („Hoffe nur, hoffe bekümmertes Hertze"). Ich kann ihre Quelle nicht aufweisen. Aber die Manier, den Anfangston einer Periode mehrere Male in Vierteln zu wiederholen und dann mit Achteln in andere Töne weiter zu gehen, ist ein Typus der französischen Menuett-Composition jener Zeit.

Es müßte sich ein Deutscher schon sehr gut auf die französische Manier verstanden haben, um die Melodie Nr. 13 machen zu können. Auch sonst kommen noch einige Stücke vor, die französischen Charakter tragen. Ich bezeichne als solche I, 54, IV, 15 und I, 29, welch letzteres eine Aehnlichkeit hat mit der als „bekannt" bezeichneten Melodie zum Liede der Frau von Ziegler „Du weltgepriesenes Geschlechte" [1]). —

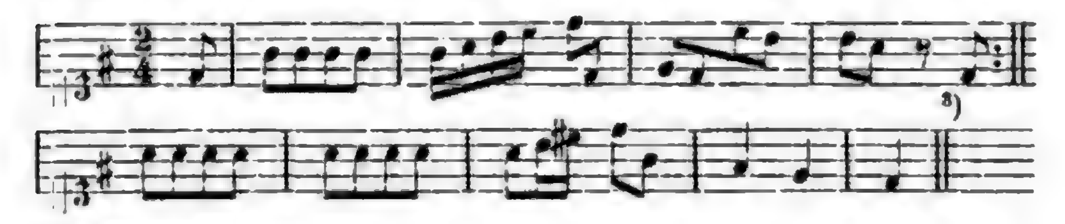
Im zweiten Theile der Singenden Muse sind drei Stücke enthalten, welche Sperontes Note für Note aus dem ersten Theile der Gräfeschen Oden (1737) herübergenommen hat. Gräfe's abfällige Kritik seines Werkes hat ihn also nicht gegen diesen eingenommen, er hat sich sogar lauter eigne Compositionen Gräfe's ausgesucht, und zwar solche, die zu den besten gehören. Ueberall aber hat er natürlich neue Texte zu der Musik gemacht. Nr. 5 „Ermuntre dich, betrübter Geist" ist in der Gräfeschen Sammlung Nr. 9, Nr. 32 „Ich bin vergnügt mit meinem Stande" ist dort Nr. 27, und Nr. 46 „Ihr Grillen, laßt mich ungebrüht" steht bei Gräfe als Nr. 14. Außerdem kommen noch einzelne Reminiscenzen an Melodien der Gräfeschen Sammlung vor, die aber auch zufällig sein können.

Uebereinstimmungen zwischen den Anfangsperioden gewisser Melodien der Singenden Muse und denjenigen anderwärts vorkommender Stücke ließen sich noch mehrere nachweisen. In so glücklicher Lage aber, wie bei der oben mitgetheilten französischen Melodie Tu croyois en aimant Colette, bei der die deutschen Umbildungen einleuchtend vorgelegt werden konnten, befinde ich mich nicht zum zweiten Male, und kann einen genetischen Zusammenhang nur muthmaßen. Da Sperontes aus Schlesien

[1]) Die Melodie I, 63 stimmt in ihrem Anfang überein mit dem fünften der Freymäurer-Lieder, welche Ludwig Friedrich Lenz in Altenburg 1745 vollendete und 1746 drucken ließ. Da dies fünfte Lied nur eine Nachdichtung des französischen „Frères et Compagnons de la Maçonnerie" darstellt, so könnte angenommen werden, auch die Melodie dazu sei französisch. Indessen ein in meinem Besitz befindliches, um 1743 gedrucktes Heft französischer und deutscher Freimaurerlieder mit Melodien beweist, daß die jenem Liede zugehörige Weise eine ganz andre war.

stammte, so kannte er jedenfalls viele der dort gesungenen beliebten Melodien. Es mag also kein Zufall sein, daß sein Lied „Nimm die Musche Von der Gusche" (I, 52) anfänglich mit einer Polonaisen-Melodie übereinkommt, die noch jetzt in Schlesien volksthümlich ist [1]). Er konnte sie in seiner Jugend gehört und später theilweise vergessen haben, hat sich dann vielleicht den abweichenden zweiten Theil, der dilettantisch genug aussieht, nach eigenem Gutdünken hinzugefügt. Die Dialectform „Gusche" könnte andeuten, daß seine Phantasie sich bei Abfassung des Stücks in heimathlichen volksmäßigen Anschauungen und Stimmungen bewegte. IV, 25 hat gleichen Anfang mit der Mazurka aus Bachs Bauerncantate „Funfzig Thaler baares Geld", die auch dort keine Originalmelodie sein wird. Ein unbezweifelbarer innerer Zusammenhang besteht zwischen I⁴, 46 „Kommst du mir aus meinen Augen, Kommst du mir auch aus dem Sinn" und dem neueren Liede „Wenn die Bettelleute tanzen, Wack'lt der Kober und der Ranzen [2]), denn die sehr charakteristische Melodie der ersten beiden Zeilen ist hier und dort ganz dieselbe. Es hat aber mehr den Anschein, als sei letztere aus ersterer entstanden, als daß beide auf eine ältere dritte zurückzuführen wären.

Daß ein Instrumentalstück zur Benutzung vorlag, verräth bei II, 17 der Zusatz „Trio". Nahe verwandt ist der Melodie dieses „Trio" die Weise, welche Bellinde in dem Schäferspiel „Das Strumpfband" anstimmt. Eine kleine Claviercomposition des vorigen Jahrhunderts hat in ihrem ersten Theil folgende Oberstimme:



[1]) Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter, Schlesische Volkslieder mit Melodien. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1842. Nr. 200.

[2]) Fink, Musikalischer Hausschatz Nr. 158.

[3]) „Kurtze Musicalische Stücke auf dem Claviere". Clavierbuch von G. H. Schultze auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. Blatt 9 f.

Abgesehen von einigen zwischengeschobenen Phrasen, die wenig bedeuten, besteht das erste Musikstück des zweiten Theils der Singenden Muse nur aus diesem Material. Wäre von einem Volkslied die Rede, so würde man dennoch jeden Zusammenhang leugnen. Aber wenn jener Augsburger sich aus der französischen Chanson sein Lied „Von guten und falschen Freunden" zurecht machen konnte, so war es für jemanden, der das Clavierstückchen liebte, nicht viel schwieriger, aus dessen Hauptgedanken sich eine Form zu kneten, die zur Aufnahme einer achtzeiligen Strophe geräumig war. Ich stelle diesen Fall ans Ende des Abschnitts, um abschließend noch einmal darauf hinzuweisen, auf welchem Wege manche Musikstücke der Singenden Muse entstanden sein werden, und die Behauptung des Eingangs zu rechtfertigen, daß wir nach der Originalgestalt von vielen unter ihnen wohl immer vergeblich suchen werden.

VII.

Wo es die Gelegenheit mit sich brachte, bin ich dem Gange nachgefolgt, den einige Lieder des Sperontes durch das 18. Jahrhundert genommen haben. Es wird aber nöthig sein, ihrer Ausbreitung noch einen besonderen Abschnitt zu widmen. Die Bedeutung, die sie für den Hausgesang, zum Theil auch für den Volksgesang und schließlich selbst für den Gesang auf der Bühne gewannen, erfordert dieses durchaus. Bereits Gesagtes werde ich nicht wiederholen.

Zeugen der Verbreitung sind theils Fliegende Blätter, die immer nur die Texte allein enthalten, theils handschriftliche Ariensammlungen mit und ohne Musik, theils endlich spätere, bis in unsere Zeit hineinreichende, gedruckte Sammlungen, welche die Lieder des Sperontes aufgenommen haben, ohne zu wissen, daß sie von ihm stammen. Manche der Lieder haben wieder Umdichtungen erfahren, oder es haben sich Lieder ähnlichen Charakters an sie angeknüpft — Erscheinungen, die der Verbreitung beliebter Lieder stets zu folgen pflegen.

So hat I, 8 ein Da capo: „Ihr Grillen weicht! ihr Sorgen flieht! Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht". Hieran schließt sich ein anderes Gedicht, das die Zeilen „Ihr aber, strenge Sorgen, flieht, Wer weiß, wo noch mein Glücke blüht" als Refrain zeigt. Handschriftlich kommt es 1759 vor, dreimal finde ich es in Fliegenden Blättern, einmal in einer jener Liedersammlungen, wie sie hauptsächlich Wanderverkäufer dem niederen Volke zu verhandeln pflegten[1]). Sperontes' Lieder „Angenehmer Bund" (I, 24), „Mein Dösgen ist mein Hauptvergnügen" (II, 24), „Angenehmer grüner Wald" (II, 44) finden sich in denselben Quellen. Das Liederbuch der Frau von Holleben enthält außer den früher schon angeführten aus der Singenden Muse noch das Lied: „Falsche Seele, wilst du mich Nun länger nicht mehr um dich sehn und leiden" (I, 32; dort Nr. 72 „autre chanson en Polonoise"). I, 39: „Liebste Wälder, Holde Felder, Edler Sinnen Lust-Revier" fanden Büsching und von der Hagen auf einem Fliegenden Blatte; nun steht es als „Volkslied" in ihrer Sammlung und sogar als „Jägerlied", was es doch gar nicht ist[2]).

Ein Liebhaber von Oden mit Clavier, der in den Besitz des ersten Theils der Singenden Muse gekommen war, legte sich dazu einen sauberen handschriftlichen Anhang an. In ihn trug er zusammen, was er von beliebten Liedern erhascht haben mag: einige Compositionen zu Neumeisterschen Oden, Lieder aus der Gräfeschen Sammlung, Lieder von Telemann, Thielo und Anderen (alles anonym), dazwischen auch drei Lieder von Sperontes

---

[1]) Freytag, Handschriftliches Arien-Buch. S. 140 ff. — Fliegende Blätter auf den Bibliotheken zu Weimar und Berlin, darunter eins aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts. — Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose, Nr. 55.

[2]) Büsching und von der Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder mit einem Anhange Flammländischer und Französischer, nebst Melodien. Berlin 1807. Nr. 62. — Darnach, mit der passenderen Ueberschrift „Waldlust" auch bei Mittler, Deutsche Volkslieder. Frankfurt a. M., K. Th. Völcker 1865. Nr. 1470.

(III, 10; 22; 29)[1].) Im Jahre 1778 stellte sich ein Musikfreund mit möglichstem Fleiße eine „Auserlesene Sammlung Geistlicher und Moralischer leichter Oden und Arien fürs Clavier" zusammen[2]). Die „moralische" Abtheilung enthält fünfzehn Lieder der Singenden Muse[3]). Manchmal sind die Bässe verändert, einmal auch die Melodie. Bei III, 50 „Vergnüget euch an eitlen Dingen", eigentlich einem selbständigen Clavierstück, in dem die rechte Hand häufig über die linke schlagen muß, ist die Clavierpartie ganz bedeutend vereinfacht und nun erst zur wirklichen Begleitung geworden. Alles das sind Anzeichen, daß die Stücke schon durch manche Hand gegangen sein werden, ehe sie in diese Sammlung kamen. Ein anderes der Lieder: „Ihr sanfften Winde" (I, 15) hat einen neuen Text erhalten („Ihr besten Stunden Ihr seyd gefunden"). Ein dritter Musikfreund hat sich die Mühe gegeben, sämmtliche Musikstücke der vierten Auflage des ersten Theils auf die Laute zu übertragen und die Uebertragung auf seinem durchschossenen Exemplar in sorgfältigster Ausführung neben die gestochenen Musikstücke zu schreiben[4]).

In einigen wenigen Fällen hat sich der Uebergang ins Volkslied wirklich vollzogen, und diesen Proceß beobachten zu können ist sehr lehrreich. Sehen wir das erste Lied des ersten Theils an:

[1]) Befindlich auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.
[2]) Handschrift in klein Querquart, in meinem Besitz.
[3]) II, 4; I, 50; II, 2; III, 9; III, 50; II, 34; I, 15; III, 34; III, 36; III, 39; III, 46; III, 37; III, 38; III, 14; II, 3.
[4]) Ebenfalls in meinem Besitz.

Weder in Text noch Melodie hat es etwas Volksmäßiges. Aber da Sperontes in Studentenkreisen lebte, wird es in diesen beliebt geworden sein. Studentenlieder muß man zu den Volksliedern rechnen. Denn die musikalisch Gebildeten sind und waren unter der akademischen Jugend stets in der Minderzahl, Lust und Gelegenheit zum Singen aber allen gemeinsam. Naturgemäß gehen daher mit den Studentenliedern, sobald sie in allgemeine Aufnahme kommen, dieselben Veränderungen vor, wie mit anderen Volksliedern: die individuellen Besonderheiten werden abgeschliffen, und alles wird auf den einfachsten und allgemeingültigsten Ausdruck gebracht. Dies ist denn auch mit unserem Liede geschehen. Es hat sich in zwei späteren Formen erhalten. In der einen ist der Text noch der des Sperontes, die Melodie aber hat ihren Umwandlungsproceß schon durchgemacht. Der Septimensprung ist überall durch den Quintensprung ersetzt, der Aufgesang cadenzirt nicht auf der Dominante, sondern der Tonica. Im Abgesange sind wie gemeiniglich die Veränderungen am bedeutendsten: mit glücklichem Instinct sind die Melodieglieder stufenweise bis zur Octave hinaufgesteigert[1]). In der zweiten Form ist nun auch der moralisirende Text einer echten, frischen Studentenpoesie gewichen[2]):

[1]) Ditfurth, Einhundertundzehn Volks- und Gesellschaftslieder des 16., 17. und 18. Jahrhunderts mit und ohne Singweisen. Stuttgart, Göschensche Verlagshandlung. 1875. Nr. 92. Im Text ein paar falsche Lesarten. — Das Gedicht allein auch in „Ganz neu zusammengetragene Liebes-Rose." Nr. 6.

[2]) Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Beck'sche Buchhandlung. 1872. Nr. 183.

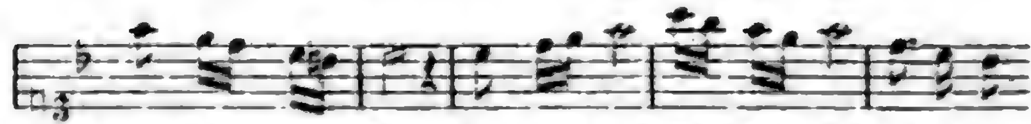
Das Lied darf vortrefflich genannt werden und in seinem gemüthlichen Schlendergange besonders charakteristisch. Auch die Wiederholung der letzten beiden Zeilen ist echt studentisch. Damit kein Zweifel bestehen bleibe, daß der historische Entwickelungsgang richtig von mir beschrieben ist, sei noch bemerkt, daß über dem Studentenliede steht: „Im Ton: Ein edles Herz ist stets vergnügt ꝛc.“ [1]).

Bei Büsching und von der Hagen [2]) begegnet man einem Liede, das „Jungfern-Sorge“ überschrieben ist und so beginnt: „Habe ech's nech lang gesat, Daß kä Mensche nach mir frat“. Die Herausgeber entnahmen dieses Lied nebst Melodie der handschriftlichen Sammlung Friedrich Nicolai's, der in dem „feynen kleynen Almanach“ keinen passenden Platz dafür gefunden zu haben scheint. Sie vermuthen, es sei ein hennebergisches Volkslied, was ich, soweit sich die Vermuthung auf den Dialect stützt,

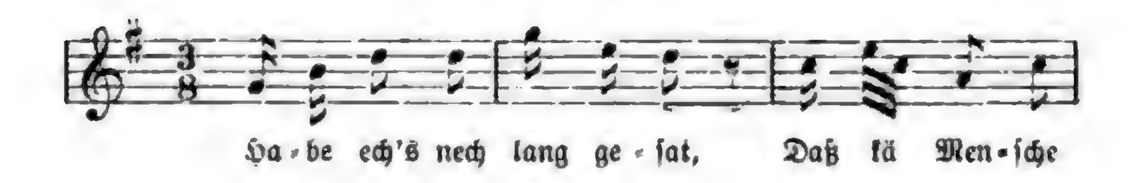
[1]) Ich gestatte mir die Bemerkung, daß ich bemüht gewesen bin, in die Quellen des verstorbenen Freiherrn von Ditfurth selbst Einsicht zu erhalten. Die Hinterbliebenen wußten aber keine Auskunft zu geben, wohin die Handschriften gerathen seien, aus welchen er geschöpft hat.

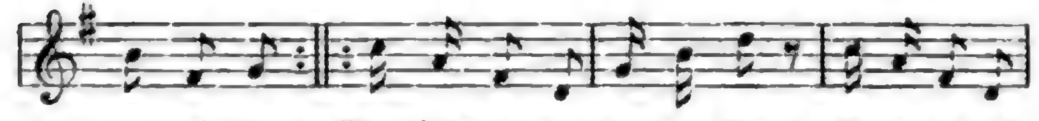
[2]) A. a. O. Nr. 66.

nicht beurtheilen kann. Wohl aber weiß ich, daß das Gedicht nichts ist als eine aus dem schlesischen Dialect in irgend eine verwandte mitteldeutsche Mundart vorgenommene Uebertragung von Sperontes' Lied I, 66 („Hoah iechs nich lang gesoat"), das im dritten Abschnitt vollständig mitgetheilt worden ist. Verräth schon dieser Umstand, daß das Volk von dem Liede Besitz ergriffen hatte, so geht solches auch aus der Gestalt der zweiten und dritten Strophe hervor. Hier haben sich die Gesätze verschoben: der Schluß der zweiten Strophe muß eigentlich Schluß der dritten sein, und ungefähr auch umgekehrt. Solche Verschiebungen pflegen nicht stattzufinden, wenn das Lied sich nach einer gedruckten oder geschriebenen Vorlage wiederum durch Druck oder Schrift fortpflanzt. Aber jeder Kenner der Geschichte des Volksliedes weiß, daß sie sehr häufig stattfinden, wenn das Gedicht auf den Flügeln der Melodie lebendig von Mund zu Mund flattert: über die entstandenen Unebenheiten und Risse im Gedankengang hebt ihr Schwung den Sänger und den Hörer unmerklich hinweg. Daß aber unser Lied schon manchen Gau durchschwebt haben muß, ehe es bei Nicolai wieder eingefangen wurde, beweist am klarsten ein Vergleich der Melodien. Sperontes hat sein Gedicht einer Polonaise angepaßt. Um mit den Silben zu reichen, muß der letzte Ton, eine halbe Note, in zwei Viertel zerlegt werden, und bei dem ganzen Stück verliert sich nicht völlig das Gefühl, als trüge jemand einen Rock, der nicht für ihn gemacht ist. Ich lege der Melodie den Text der ersten Strophe unter und setze sie so her:



In Nicolai's Fassung bemerkt man an dem Liede nichts Widerborstiges mehr, Gedicht und Musik haben sich gut mit einander eingelebt. Die Musik hat im allgemeinen einen walzerartigen Charakter angenommen, in den letzten vier Takten steckt auch etwas französischer Menuettstil, der Polonaisen-Rhythmus aber ist fast ganz verschwunden. Uebereinstimmung der Tonfolge findet nur in den ersten zwei Takten statt, von da ab nimmt die jüngere Fassung einen ganz anderen Verlauf. So wie sie jetzt dasteht, ist sie natürlich nicht auf einmal geworden: einer, dem die Polonaisen-Melodie des Sperontes unerträglich unbequem erschien, wird sie mit kecker Hand gründlich verändert haben, andre mögen dann beflissen gewesen sein, die Einzelheiten noch weiter zu biegen und zu glätten, andre mehr unbewußt nach Manier des Volksgesanges geändert haben. Die einzelnen Phasen des Vorganges darzustellen, vermag ich indessen nicht und muß mich begnügen, das Endergebniß mitzutheilen.





Im ersten Theile der Singenden Muse erfreut uns unter Nr. 67 folgende schöne Melodie:

Der italienische Typus der Melodie ist unverkennbar. Ich würde sie als Siciliano bezeichnen, wäre nicht ausdrücklich ein Vivace beigeschrieben und dadurch mehr der Charakter der Giga angedeutet. Aehnliche Tongestalten kommen wohl in Vivaldi's Violinconcerten vor, und daß vorliegende Melodie ursprünglich als Instrumentalstück gedacht gewesen ist, läßt sich auch aus dem Fehlen der Bezifferung in der ersten Auflage vermuthen. Die erste Strophe des von Sperontes untergelegten Gedichtes lautet: „Schöne Kinder lieben, Ist uns von Natur Schon in das Hertz geschrieben, Und die schöne Spur Erleichtert Müh und Wege; Zeigt die rechten Stege Zum erwünschten Port Uns immer, immer fort." Ein Gegenstück hierzu („Sagt mir nichts vom Lieben"), nach derselben Melodie zu singen, enthält die vierte Auflage des ersten Theils als neue Zugabe unter Nr. 95.

Ich habe Friedrich Nicolai's „Volkslieder"=Sammlung erwähnt [1]). Im ersten, 1777 erschienenen Theile derselben steht als Nr. 13 „Eyn Schwebisch Lyebes=Lyd":

Daß dies die Melodie Nr. 67 aus dem ersten Theil der Singenden Muse ist, sieht ein Jeder. Nur hat sich, wie so häufig, am Schluß des Aufgesanges eine andere Cadenz geltend gemacht. In Nicolai's Form erscheint das Lied dann wieder bei Büsching und von der Hagen (1807) als Nr. 110, endlich (1840) in Kretzschmers Deutschen Volksliedern als Nr. 303. Ein wirkliches Volkslied ist es natürlich nie gewesen und geworden. Nicolai selbst bezeichnet die Melodie nur als eine „alte", nicht als eine Volksmelodie [2]); Büsching und von der Hagen sind

---

1) „Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte" u. s. w. Zwei Jahrgänge, 1777 und 1778. „Berlynn vnndt Stettynn, verlegts Friedrich Nicolai." kl. 8.

2) Laut der nach Nicolai's eigenhändigem Verzeichnisse angefertigten Notiz, welche v. d. Hagen an L. Erk übermittelte; s. Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 3. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1842. S. 14 f.

weniger vorsichtig[1]). Gar naiv aber ist es, diese Melodie für eine schwäbische auszugeben. Was es mit dem Gedichte auf sich hat, von dessen beiden Strophen oben nur die erste mitgetheilt worden ist, weiß ich nicht. So wie es dasteht, ist es nicht voll verständlich, scheint vielmehr eine bestimmte Situation zur Voraussetzung zu haben. Ich möchte glauben, es sei in einer Volkskomödie gesungen worden, und der Leser wird diese Vermuthung nicht ablehnen, wenn er erfahren wird, wie reichlich die Bestandtheile der Singenden Muse gerade in das süddeutsche Volksschauspiel eingegangen sind. Recht wohl möglich aber wäre es, daß sich aus dieser Melodie eine andere, noch heute viel gesungene herausgebildet hätte, welche man wohl als Volksmelodie bezeichnen kann. Nicolai selbst bietet sie uns dar (I, Nr. 11):

Die vier mittleren Takte wären übersprungen und die ersten vier Takte unwiederholt geblieben — Erscheinungen, die bei solchen Umwandlungsprocessen nicht seltener sind, als das Einschieben neuer Melodieglieder und das Wiederholen bereits vorhandener. Daß zum mindesten der Anfang eine bedeutende Aehnlichkeit zeigt trotz des ausgemerzten Oktavenschrittes, wird man wohl zugeben. Nicolai bezeichnet die Melodie als „alt", wie er bei dem „Schwebisch Lyebes-Lyd" ebenfalls thut. Eine bestimmte Periode der Musikgeschichte deutet er damit nicht an, und daß beide Melodien aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen, sieht man so wie so. Die kleinere dürfte sich immerhin schon vor 1750 aus der größeren entwickelt haben. Daß das Jägerlied, welches Nicolai ihren Tönen unterlegt, nicht ursprünglich

[1]) A. a. O. S. 417 (unter Nr. 110).

zu ihr gehört haben kann, ist schon von anderer Seite bemerkt worden[1]). Doch glaube ich, daß die Bewegung der Melodie ursprünglich eine lebhaftere war, als sie uns jetzt gewohnt geworden ist. Seit 1810 sang man zu ihr das wehmüthige Lied „Zu Coblenz auf der Brücken, Da lag ein tiefer Schnee“ [2]). Und seit 1820 bis heute sogar das noch trüber gestimmte „Ich hab' die Nacht geträumet Wohl einen schweren Traum[3]). Naturgemäß verlangsamte sich damit das Tempo der Melodie, auch bildeten sich dem melancholischen Charakter entsprechend noch einige Aenderungen der Melodie selber heraus. —

Für die dramatische Musik ist die Singende Muse des Sperontes dadurch bedeutungsvoll geworden, daß nicht wenige Lieder derselben in dem deutschen Volks-Lustspiel des 18. Jahrhunderts Verwendung gefunden haben, wie ich dies oben schon andeutete. Inwieweit die Volksposse mit Gesang eine Vorstufe zu der deutschen, etwa seit 1750 erblühenden Oper gewesen ist, inwieweit sie auch neben dieser als ein lebenskräftiger Seitenschößling gedieh und gelegentlich dem Singspiel höherer Gattung stützend und fördernd sich genaht hat, das sind geschichtliche Verhältnisse, die ihrer Klarlegung noch harren. Hier genüge es, zu betonen, daß die Volkskomödie mit Gesang jene Beziehungen zur deutschen Oper überhaupt gehabt hat. Es ist mir allerdings nicht möglich, auch nur annähernd den Umfang der Verbreitung darzulegen, die auf diesem Wege die Lieder der Singenden Muse erfuhren. Ich glaube auch kaum, daß dies Ziel überhaupt noch erreicht werden kann, denn die Mehrzahl der Volksstücke ist verloren gegangen, oder, weil ex tempore gespielt, niemals vollständig aufgeschrieben worden. Wenn jedoch die Aufmerk-

---

[1]) Erk, Deutscher Liederhort. Berlin, Enslin. 1856. S. 377 ff.

[2]) Vier und zwanzig Alte deutsche Lieder aus dem Wunderhorn. Heidelberg 1810, bey Mohr und Zimmer. Nr. 2.

[3]) Erk, Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 1. Heft. Berlin, Bechtold und Hartje. 1841. Nr. 5.

samkeit einmal auf den Gegenstand gerichtet worden ist, so werden mit der Zeit wohl noch reichlichere Nachweise zu erbringen sein. Ich muß mich hier auf eine Stätte beschränken, auf die Wiener Volksbühne. Die Stätte ist freilich hervorspringend genug. Wenn jene Leipziger Lieder sogar in Wien, das auch in jener Zeit seinen ganz eigenen Kunstcharakter besaß, dermaßen beliebt waren, daß sie mit besonderem Effect als Vaudevilles von der Bühne herab gesungen werden konnten, so darf man wohl schließen, daß sie schon damals nur noch wenigen Gegenden Deutschlands fremd geblieben waren. Und andrerseits darf man schließen, daß, wenn erst einmal die Komödianten sich ihrer bemächtigt hatten, diese sie auf ihren Wanderungen durch Deutschland auch überall dorthin trugen, wo man die Singende Muse bisher noch nicht gekannt hatte.

Der Wiener Komiker Joseph Kurz (1717—1784), der unter dem Namen Bernardon eine besondere Spielart des wienerischen Hanswurst für sich geschaffen hatte, war sehr ergiebig im Erfinden von lustigen Volksstücken, in denen er die Hauptperson zu spielen pflegte. Von den in einem Theil dieser Komödien und Burlesken gesungenen Liedern, Duetten, Terzetten, Chören und Recitativen legte er eine handschriftliche Sammlung an, die sich erhalten hat[1]). Unter den Gesängen stammen gegen zwanzig aus der Singenden Muse. Sie sind zum Theil mit jener Willkür verändert, die man sich dem poetisch-musikalischen Gemeingut gegenüber zu gestatten pflegt, theilweise aber stimmen sie fast genau mit dem Original überein. In der „Bourlesque,

[1]) Teutsche Arien Welche auf dem Kayserlich-privilegirt Wiennerschen Theatro in unterschiedlich producirten Comödien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden". Auf der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Eine splendid gefertigte Abschrift in vier Quartbänden besitzt die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar. Ich kenne nur die letztere. Daß Kurz-Bernardon das Original selbst angelegt habe, sagt Erich Schmidt in der Zeitschrift für Deutsches Alterthum und Deutsche Litteratur. Neue Folge. Bd. 13. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1881. S. 238.

genannt Der Sieben Gebrüdere Hanns-Wurst" singt Colombine die ersten beiden Strophen des hübschen, mit einer französischen Melodie versehenen Liedes „Spielt, ihr Winde, Spielt gelinde" (Sing. Muse I, 41) ohne jede wesentliche Abweichung von der Urform; das gleiche thut die Jungfer Roserl in der Komödie „Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon, das närrische Studentel" mit der ersten und dritten Strophe des Liedes „Ach! wenn kommt der frohe Tag" (S. M. I, 46); das gleiche endlich Colombine in der Burleske „Die Politische Kammer-Jungfrau" mit dem Liede „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (S. M. I, 12). Juliette in „Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon das närrische Studentel" singt Sperontes' „Edle Freyheit, mein Vergnügen" (I, 22), doch so, daß sie sogleich mit der zweiten Strophe „Zieht nur, zieht am Liebes-Joche" anfängt; dann wird das Original ziemlich gewissenhaft respectirt bis auf den Schluß der letzten Strophe, der schon deshalb eine Umänderung erleiden mußte, weil in der Komödie das Lied einer Sie in den Mund gelegt wurde. Die Umänderungen, welche die Leipziger Lieder in den Wiener Komödien zeigen, sind übrigens durchaus nicht als Verschlechterungen zu bezeichnen. Ein gesunder, volksfrischer Geist hat sie in die Mache genommen, das Steife und Frostige belebt, das Lebendige blühender und farbiger gemacht. Daß von Kurz selbst alle die Aenderungen herstammen sollten, ist nicht anzunehmen; wahrscheinlich hatten viele von ihnen sich schon vorher im Munde des Volkes gebildet. Zu den gelungensten Erfindungen des Sperontes gehört das Lied „Ihr sanfften Winde" (I, 15). Er läßt es den Liebenden singen; in der „Politischen Kammer-Jungfrau" dient es der Colombine zum Ausdruck ihrer Empfindungen. Außer den hierdurch nöthig gewordenen Aenderungen hat es aber deren noch andere erfahren, in denen man die umbildende Kraft der Volksphantasie spüren wird. Die links stehende Fassung ist die des Originals.

1. Ihr sanfften Winde,
Weht meinem Kinde
Die Seuffzer meiner Brust
Zum Denckmahl jener Lust
Gemächlich zu!
Entdeckt der Schönen
Mein kläglich Sehnen,
Und alles, was ich hier
Aus Lieb und Treu zu ihr
Tagtäglich thu.

2. Bringt ihrem Hertzen
Ein Theil der Schmertzen,
Doch nicht zu ihrer Qvaal;
Nein: daß sie nur manchmahl
An mich gedenckt!
Ich will mit Freuden
Alleine leiden;
Nur daß auch sie dafür
Das Hertze nicht von mir
Auf andre lenckt.

3. Wann denn die Stunden
Einmahl verschwunden
Die unsern Bund verweilt;
So kommt nicht, sondern eilt
Auf mich zurück;
Denn mein Verlangen
Sie zu umfangen,
Zehlt so schon Tag für Tag,
So jeden Stunden-Schlag
Als Augenblick.

1. Ihr sanfften Winde
Tragt meinem Kinde
Die Seuffzer dieser Brust
Zu mein und seiner Lust
Gemächlich hin;
Sagt, daß mein Leben
Nur ihm ergeben,
Sagt, daß so nah als weit
Ich ihm zu jeder Zeit
Gantz eigen bin.

2. Bringt seinem Hertzen
Ein Theil der Schmertzen,
Ein Theil von meiner Qual,
Damit er auch manchmal
An mich gedenkt;
Ich will mit Freuden
Sein Wegseyn leyden,
Nur daß auch er dafür
Sein Hertze nicht von mir
Auf andre lenkt.

3. Wenn dann die Stunden
Dereinst verschwunden
Da ich ihn meiden soll,
So bringt ihn freudenvoll
Zu mir zurück.
Denn mein Verlangen,
Den zu empfangen,
Den ich Mann heißen mag,
Zehlt jeden Stundenschlag
Und Augenblick.

Wenn ich sagte, daß manche Aenderungen erfolgt gewesen sein dürften, ehe Kurz die Lieder für seine Zwecke verwendete, so liefert die erste Strophe obenstehenden Liedes hierfür schon einen Beleg. Die Variante der vierten Zeile: „Zu mein und seiner Lust" ist wahrscheinlich bereits in Sachsen entstanden. Mariane von Ziegler aus Leipzig hatte in der letzten Sammlung ihrer Gedichte ein Lied veröffentlicht: „Zu dein und meiner Lust", das seiner Zierlichkeit wegen berechtigten Beifall fand [1]).

[1]) Vermischete Schriften in gebundener und ungebundener Rede. Göttingen, 1739. S. 173.

Die Beliebtheit äußerte sich sogar in einer Umdichtung, welche im vorigen Jahrhundert vermittelst Fliegender Blätter in Sachsen verbreitet wurde[1]). Daß der Ziegler Lied in jener vierten Zeile der ersten Strophe anklingt, scheint mir unzweifelhaft; daß die Beeinflussung des Gedichts des Sperontes durch das ihrige nicht erst in der Fremde, sondern noch in der gemeinsamen Heimath stattfand, höchst wahrscheinlich.

In derselben „Politischen Kammer-Jungfrau“ ist Nr. 56 des ersten Theils der Singenden Muse verwendet und gleichfalls der Colombine in den Mund gelegt. Auch hier jene auffrischenden Abweichungen, die bei dem vorigen Liede zu bemerken waren. Ich begnüge mich, die erste Strophe in doppelter Fassung mitzutheilen. Sperontes dichtet:

Lieben und zweifeln vergrössert die Schmertzen:
Lieben und hoffen vermehret die Lust.
Dieses erwecket beständige Hertzen;
Jenes verändert die treueste Brust.
Glückliches Fügen!
Süsses Vergnügen!
Wo so beliebt geschwind
Flammen mit Flammen vereiniget sind.

Colombine singt:

Gleichheit im Lieben bringt Lachen und Schertzen,
Ungleichheit aber verbittert die Lust
Jenes erwecket beständige Hertzen,
Dieses verändert die treueste Brust.
Süsses Vergnügen,
Glückliches Fügen,
Wenn sich ein schönes Kind
An was Charmantes und Liebes verbindt.

Die Empfindung, die das ganze Gedicht durchdringt, ist das Glück und die Lust, nicht die Zweifel und Schmerzen der Liebe.

---

[1]) „Zu dein und meiner Ruh Schwör ich dir heilig zu, Von unsrer treuen Liebe Weiß die geheimen Triebe Kein Mensch als ich und du.“ 11 Strophen. Meusebachsche Sammlung. Y d. 7901. Um 1786 in Sachsen gedruckt.

Nur einer solchen Empfindung ist auch die Melodie angemessen. Es ist daher ein Zeichen natürlichen künstlerischen Gefühls, wenn in der Wiener Fassung die Grundempfindung sofort in der ersten Zeile klar und beherrschend hervortritt. Ebenso ist es echt musikalisch empfunden, wenn die Zeilen „Glückliches Fügen" und „Süßes Vergnügen" einfach umgestellt worden sind, so daß nun mit letzterer der betreffende Melodieabschnitt beginnt.

Bei manchen Liedern sind die Umbildungen durchgreifenderer Art. So singt Colombine in der Komödie „Der zur Braut gewordene Kammerdiener" ein zweistrophiges Lied, dessen erste Strophe („Meine Freyheit ist dahin, Weil ich schon längst gebunden bin") sich in dem ersten Theile der Singenden Muse als erste Strophe von Nr. 23 findet, allerdings viel weniger frisch und anschaulich im Ausdruck („Liebste Freyheit fahre hin! Weil ich so schön gefangen bin"). Die zweite Strophe ist aber ganz neu hinzugedichtet, und so trotz der Anlehnung an Sperontes etwas Selbständiges entstanden, das sich auch besser noch mit der Melodie vermählt. Diese Melodie ist ganz ungewöhnlich hübsch; wenn sie, wie wir nunmehr doch annehmen dürfen, in Wien und Oesterreich überhaupt populär wurde, so ist es vielleicht kein Zufall, daß eines der frühesten Lieder Mozarts mit dem Anfange derselben ziemlich genau übereinstimmt[1]). In der „Braut von ohngefähr" wird die erste Strophe des Liedes „Alte Liebe rostet nicht" (I, 3) ziemlich originalgetreu gesungen, als zweite aber die fünfte des Originals benutzt, und die dritte setzt ganz frei ein. Was Colombine in der Komödie „Der durch den Korb gefallene Wanckelmuth" als sechste Nummer zu hören gibt, ist die erste Strophe von Nr. 24 des ersten Theils der Singenden Muse („Angenehmer Bund! Wo man Mund auf Mund" 2c.), in mäßiger Veränderung, was den Wortlaut betrifft. Irgendwer muß aber bemerkt haben, daß man die Strophe in zwei

[1]) „Was ich in Gedanken küsse" von J. Chr. Günther. In der Gesammtausgabe von Mozarts Werken (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Serie 7, Nr. 6.

gleiche Hälften zerschlagen und demnach mit der ersten Hälfte der Melodie ausreichen könne. So sind aus einer Strophe zwei gemacht worden. Bunter noch ist es in Nr. 5 derselben Komödie hergegangen. Hanswurst singt „Allen Mädeln zu gefallen, Geht mein Treu unmöglich an"; d. i. Nr. 36 aus dem ersten Theil der Singenden Muse („Allen Schönen zu gefallen Das geht beynah unmöglich an"). Die Derbheit, welche dem Hanswurst zukommt, macht sich schon in der zweiten Strophe mit Behagen geltend. Leipzigisch wohlanständig heißt es bei Sperontes:

Viele finden ihr Vergnügen
Blos an dem euserlichen Schein;
Wenn von innen
Gleich die Sinnen
Mit eitler Dunst geblendet seyn.

Hanswurst dagegen:

Manche frißt an' schönen Gsichtel
Einen Narrn in Folio;
Hat die Stirne
Gleich ein Gehirne
Von Gehäck und Haber-Stroh.

Die dritte Strophe, in der etwas über Kunst und Wissenschaft gesagt wird, hat sich Hanswurst gänzlich geschenkt, die vierte und fünfte in eins zusammengezogen, so daß von der vierten die erste, von der fünften die zweite Hälfte benutzt wird. Die letzte Strophe ist dann wieder so ziemlich beibehalten, nur durch einige derbe Trümpfe dem großen Haufen wohlgefälliger gemacht worden.

Ganz ähnlicher Weise wird in der mehrfach genannten Komödie „Hanns Wurst der lächerliche Instructor und Bernardon das närrische Studentel" durch Bernardon das Lied „Nimm die Musche Von der Gusche" (I, 52) für den wienerischen Volksgeschmack zugerichtet. Auch hier muß man sagen, daß es der Wiener trotz aller Derbheit mit seiner gemüthvollen Naivetät über den Leipziger davon trägt. Amina in „Hanns-Wurst ein

substituirter Bräutigam" beginnt als Nr. 2 das Lied „Mein Kind, ich liebe dich" (I, 71), kommt aber nur bis zur vierten Zeile. Sei es, daß es dem Dichter zu langweilig wurde, die Entlehnung fortzusetzen, oder mag es wegen der Melodie gewesen sein: es folgen plötzlich vier gedankenleere Zeilen voll Liebesbetheuerungen, und die Strophe, deren Bau hierdurch ganz verändert wird, ist aus. Die beiden folgenden Strophen haben vollends mit dem Original nichts mehr zu thun. In demselben Stücke singt Amina als Nr. 5 ein Lied, das nur mit freier Benutzung von I, 4 der Singenden Muse neu gedichtet worden ist; die Melodie mag, ohne Repetition des ersten Theiles, beibehalten, kann aber auch wie bei dem vorigen Beispiele durch eine neue ersetzt worden sein.

Besonders beliebte Melodien haben zuweilen Veranlassung gegeben, neue an das Original vernehmlich anklingende Gedichte zu ihnen zu erfinden. Zu den beliebten Melodien gehörte offenbar „Ihr sanfften Winde". In der „Haupt-Action betitult: Der goldene Zanck-Apfel oder Der vergötterte Hanns-Wurst" wird zu dieser Melodie zwischen Venus und Hanswurst ein Zwiegesang ausgeführt: erst Venus eine Strophe allein („Ihr Amouretten, Kommt, weiht die Ketten"), dann Hanswurst desgleichen („Au weh, wie reißet, au weh, wie beißet"), dann beide mit gewiß sehr erheiternder Wirkung zusammen. Ein anderes Lied nach derselben Melodie enthält die Komödie „Hanns-Wurst Der seltsame Theater-Meister in der Barbarey" („Ihr stillen Winde Zeigt meinem Kinde Die Schmertzen im Hertzen, Die Seufzer der Brust"); ein paar kleine Abwandlungen muß sich hier die Melodie gefallen lassen. Aber auch das berufene „Ihr Schönen höret an" muß in Süddeutschland ein gern gesehener Bekannter gewesen sein. Nach dieser Melodie scheint Hanswurst in der Komödie „Der Spieler" sein Lied „Ihr Grillen weichet hin" gesungen zu haben, allerdings war dazu nöthig, die letzten acht Takte der Melodie wegzulassen, was aber ihr Bau auch ganz wohl verträgt. Möglicherweise hat bei Abfassung des

Gedichts das wüste Studentenlied I, 60 der Singenden Muse vorgeschwebt. Des Sperontes Lied „Es kürmelt, was da lebt" (I, 74), das früher schon wegen der schlesischen Dialectform erwähnt wurde, muß ebenfalls nach der Melodie „Ihr Schönen höret an" gesungen werden. In der Komödie „Der weibliche Jäger" kommt es vor. Doch ist auch hier die Structur der Strophe gegen den Schluß hin verändert und damit zugleich eine Abänderung der Melodie bedingt. Den Ausdruck „kürmelt" hat sich der Wiener, dem ungefähren Sinn folgend, einfach in „liebet" umgesetzt. Daß das Lied „Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen" (I, 12) in diesen Wiener Komödien vorkomme, habe ich schon gesagt. Nach seiner eingänglichen Melodie wird Colombine in dem Stück „Der zur Braut gewordene Kammer-Diener" auch ihr Lied „Falscher! so willst du das Hertze verlassen" gesungen haben.

Ich habe noch nicht alle Gesänge der Kurz-Bernardonschen Volkskomödien berührt, die mit der Singenden Muse in Zusammenhang stehen. Das Gesagte genügt aber, um die Beliebtheit nachzuweisen, die sich gewisse Lieder der Singenden Muse in den weitesten Kreisen der damaligen Wiener Bevölkerung erworben haben müssen. Zugleich wird klar geworden sein, daß es sich mit dem gesanglichen Theil der deutschen Volksposse nicht anders verhalten hat, als bei der älteren Opéra comique der Franzosen und der Balladen-Oper der Engländer: er bestand aus Volks- oder Favoritgesängen, deren Hauptwirkung eben in ihrer allgemeinen Bekanntheit lag. Indem bald zu einer bekannten Melodie ein neuer Text vorgetragen, gelegentlich aber auch wohl ein bekannter Text mit einer neuen Melodie ausgestattet wurde, waren Möglichkeiten der Abwechslung genug gegeben, ohne doch den Kreis des Allgeläufigen zu verlassen. Ausgeschlossen war dabei nicht, daß für ein Stück auch einzelne neue Compositionen erfunden, oder wohl gar einmal eine ganz neue Musik eigens gemacht wurde. War es doch derselbe Joseph Kurz, der Joseph Haydn veranlaßte, zu seiner „Opéra comique": „Der neue krumme Teufel"

eine vollständige Musik zu setzen. Aber wenn es als etwas Merkwürdiges hervorgehoben worden ist, daß außer bei diesem bei keinem andern der Kurzschen Stücke, soweit sie sich erhalten haben, der Componist namhaft gemacht sei, so hatte das seinen sehr einfachen Grund: er war eben nicht zu nennen, denn die Musik war von überallher zusammengelesen. Daß bei den deutschen Volksstücken so verfahren worden sei, ließ sich vermuthen, ist aber durch die hier mitgetheilten Thatsachen meines Wissens zum ersten Male wirklich nachgewiesen. Uebrigens stecken in den Kurzschen Komödien jedenfalls manche noch viel ältere Vaudevilles, als es die Lieder des Sperontes von 1736 sind. Eines wenigstens kann ich nachweisen. In der Komödie „Colombina der Zwilling" singt Olivette: „Freyen ist kein Pferdekauf! Wer sich erst nicht will bedencken, Wird sich dann vergeblich kräncken Durch den gantzen Lebens-Lauf, Freyen ist kein Pferdekauf." (Folgt noch eine zweite Strophe.) Dieses geschmackvolle Machwerk war schon 1720 bekannt und findet sich mit drei Strophen und Melodie in einem handschriftlichen Sammelbande von Arien, den ein gewisser Johann Lorenz Hoffmann in diesem Jahre sich anlegte[1]).

VIII.

Zum Schluß soll der Versuch gemacht werden, eine bibliographische Frage zu lösen, die ich im ersten und dritten Capitel zwar gestreift, aber bisher nicht präcisirt habe.

Zur Ostermesse 1746 erschien „Neüe Sammlüng | verschiedener und auserlesener | ODEN, | von denen besten Dichtern

---

[1]) In meinem Besitz befindlich. Achtstrophig nach einem Fliegenden Blatte ohne Ort und Jahr, und ohne Melodie, auch bei Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder des 17. und 18. Jahrhunderts. Nördlingen, Becksche Buchhandlung 1872. Nr. 64. — Was Erich Schmidt im Goethe-Jahrbuch, Bd. 3, 1882, S. 321 ff. in Betreff der Arien des Kurz-Bernardon vermuthet hat, wird durch Obiges bestätigt; auch die Schlüsse, welche er auf Goethe'sche Gedichte zieht, erhalten hierdurch einen festen Anknüpfungspunkt.

itziger Zeit | verfertiget | ūnd | zū | beliebter Clavier Uebūng ūnd Gemüths | Ergötzūng mit eigenen Melodien ver- | sehen ūnd heraūsgegeben | in | Leipzig | 1746. [Bildchen in Kupferstich, von Bernigeroth verfertigt] I. Theil. | Krügner Jun: sculpsit." In Querquart. Der zweite Theil wurde schon zur Michaelismesse desselben Jahres ausgegeben, der dritte Michaelis 1747, der vierte Michaelis 1748, endlich der fünfte und letzte Michaelis 1749.

Der Herausgeber hat sich nicht genannt. In den Vorberichten zum zweiten, dritten und vierten Theil[1]) unterzeichnet er sich „Der Sammler". Dem ersten Theile schickt er folgende Widmung voraus:

Der schönsten Schäferinnen Zierde
An jenem Dorf der Ehrlichkeit,
Dir, Phyllis, hat aus Dankbegierde,
Zum Denkmahl, dieses Buch geweyht

L.

Meiner Ansicht nach ist der Herausgeber kein andrer als unser Sperontes. „L." könnte Lobendaviensis bedeuten (Joh. Sigmund Scholze stammte aus Lobendau) und das Widmungsgedicht sich auf eine Gönnerin und Wohlthäterin des bedürftigen Mannes beziehen. Wichtiger jedoch sind folgende Umstände. Der Titel stimmt zum Theil genau mit dem der Singenden Muse überein, und zwar gerade in der charakteristischen Stelle „zu beliebter Clavier-Uebung und Gemüths-Ergötzung". Der Anfang des Titels dagegen ist offenbar dem der Gräfe'schen Oden nachgebildet, also derjenigen Sammlung, die neben der Singenden Muse damals das größte Aufsehen machte und auch von Sperontes selbst in ihrem Werthe gewürdigt wurde, indem er mehrere Stücke aus ihr entnahm. Der Kupferstecher Krügner, welcher Titel

[1]) Der fünfte Theil ist mir bis jetzt unbekannt geblieben. Daß er aber wirklich existirt hat, geht aus dem Leipziger Meß-Katalog von Michaelis 1749 hervor, sowie aus Breitkopfs zu Ostern 1763 ausgegebenem Verzeichniß S. 68. Auch Marpurg, Kritische Briefe I, 161 führt fünf Theile an.

und Musikstücke der „Neuen Sammlung" mit anerkennenswerther Sauberkeit hergestellt hat, besorgte auch den Notenstich des vierten Theils der Singenden Muse (1745) und der vierten Auflage des ersten Theils (1747)[1]. Die Anordnung von Musik und Dichtung ist in der „Neuen Sammlung" dieselbe wie die in der Singenden Muse: oben das Musikstück für sich, darunter die Dichtung ebenfalls für sich. Bei Gräfe ist jedesmal der Text der ersten Strophe der Musik untergedruckt und dies war auch sonst das übliche. Die „Neue Sammlung" aber sollte zunächst „zu beliebter Clavier-Uebung" dienen.

Der Herausgeber bezeichnet sich als Sammler. Forscht man den Dichtungen nach — jeder Theil enthält deren 18 nebst ebensoviel Musikstücken[2] —, so stammen sie in den drei ersten Theilen fast alle aus den „Belustigungen des Verstandes und Witzes" und den „Bremer Beiträgen". Nun läßt sich nachweisen, daß Sperontes wenigstens die erstere dieser beiden Zeitschriften eifrig gelesen und in sich verarbeitet hat. Sein Lied „Mein Wunsch ist niemahls nicht auf Erden" (IV, 46) stimmt zum Theil in den Gedanken, ja in einzelnen Wendungen und Ausdrücken aufs Auffälligste überein mit dem, G. E. unterzeichneten Gedicht: „Der kleine Wunsch" (Belustigungen, Band VIII. S. 195 ff. 1745 im Märzmonat). Pitschel in seinen „Coffeegedanken" (Bel. I, S. 243, gedichtet 1739) sagt: „Die schwarze Stunde schlägt, drum, Köchinn, säume nicht." Sperontes hat sich den Ausdruck gemerkt und singt (II, 47): „Liebste Schwestern, kommt herbey! Itzo schlägt die schwarze Stunde." Von einem Liede „Die Liebe" (Bel. V, S. 315; 1743) hat Sperontes

[1]) S. daselbst die Notiz unter Nr. 17.

[2]) Bezüglich des fünften Theils muß ich mich hier auf Marpurgs Angabe verlassen. Derselbe Mann behauptet, der vierte Theil enthalte nur 16 Stücke, weil er nicht die Compositionen und Gedichte selbst gezählt, sondern nur das Register angesehen hat, in welchem die letzte Nummer aus 18 in 16 verdruckt ist (Reihenfolge der vier letzten Nummern: 15, 16, 17, 16). Ein Beispiel, mit welcher Flüchtigkeit Marpurg seine Recensionen der Odensammlungen hinwarf.

wenigstens den Anfang genau nachgebildet, zeigt sich aber auch durch das Ganze merklich beeinflußt (I⁴, 74). Und zu der Geschmacklosigkeit, den Schnupftabacк zu besingen (II, 24), scheint den Sperontes auch nur ein Mitarbeiter der „Belustigungen" (I, S. 450. 1741) verleitet zu haben. Alle hier angeführten Lieder der „Belustigungen" sind auch in die „Neue Sammlung" aufgenommen worden[1].

Entscheidend scheint mir folgendes zu sein. Der vierte Theil der Singenden Muse erschien 1745, der erste Theil der „Neuen Sammlung", die nicht nur in ihrem Titel, sondern auch im Inhalt die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge der Singenden Muse und der Gräfe'schen Oden vereinigen sollte, Ostern 1746. Er scheint viele Käufer gefunden zu haben; dadurch wird der Herausgeber angespornt worden sein, weitere Theile rasch folgen zu lassen. Nicht nur, daß zu Michaelis 1746 schon der zweite Theil herauskam, es waren zu derselben Zeit sogar vom dritten Theil wenigstens die ersten zwölf Musikstücke gestochen. Dies ergibt sich aus dem Umstande, daß durch ein Versehen oberhalb der zwölf ersten Dichtungen des zweiten Theils die Musikstücke des dritten Theils gedruckt worden sind. Als man dann das Versehen bemerkte, wurden die richtigen Musikstücke, auf besondere Blättchen abgezogen, nachträglich übergeklebt. Man war also schon Michaelis 1746 gerüstet, den dritten Theil spätestens Ostern 1747 erscheinen zu lassen. Aber er erschien erst ein halbes Jahr später; „eine unumgänglich nothwendige Verrichtung," so meldet der Herausgeber, „war es, die mich hinderte . . . den dritten Theil . . . an vergangener Ostermesse zu liefern." Das Hinderniß kann nicht darin bestanden haben, daß der dritte Theil nicht rechtzeitig fertig gewesen wäre; er ist unzweifelhaft schon viel früher vollständig fertig gewesen, und man könnte seinen unvollendeten Zustand auch keine „Verrichtung" nennen. Es muß ein anderes Unternehmen des Herausgebers gewesen

---

[1]) I, 3: II, 7; II, 9; III, 9.

sein, das sich der Publication des Theils entgegen stellte. Nun wolle man sich erinnern, daß zu Ostern 1747 der erste Theil der Singenden Muse in gänzlich umgearbeiteter und vermehrter vierter Auflage erschien. Das Buch war vergriffen, wurde noch immer viel begehrt, es schien also eine vortheilhafte Speculation, es möglichst bald von neuem ausgehen zu lassen. Dann aber durfte ihm nicht durch eine andere gleichzeitige Publication ähnlicher Gattung der Weg versperrt werden. Um jedoch auch zu verhüten, daß die vierte Auflage der Singenden Muse dem Unternehmen der „Neuen Sammlung" Abbruch thue, ließ Sperontes auf die letzte Seite jenes, im ersten Capitel schon mitgetheilte „Avertissement" setzen: „Denen respective Liebhabern dieses dienet hiermit zur gewissen Nachricht: daß, außer denen Dreyen hierauf folgenden und bereits herausgegebenen Fortsetzungen keine fernere mehr zu erwarten seyn wird." Ich glaube der allgemeinen Zustimmung gewiß zu sein, wenn ich behaupte, daß es keinem vernünftigen Autor einfallen wird, das Publicum in dieser Form über seine zukünftigen negativen Absichten zu belehren, wenn er dabei nicht einen ganz festen positiven Zweck verfolgt. Hier aber war der Zweck, den Liebhabern der Liedmusik zu sagen, daß sie ihr Geld nicht etwa für einen fünften oder sechsten Theil der Singenden Muse aufsparen möchten. Diese Muse habe ausgesungen. Wer daher nach Neuem verlange, möge von nun an unbesorgt sein Interesse der schon begonnenen anderen Unternehmung zuwenden, der „Neuen Sammlung", von der denn auch ein Halbjahr später schon wieder ein neuer Theil erschien.

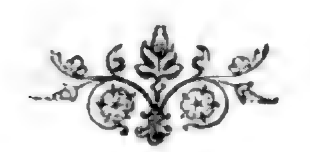
Ist man über diese Sache im Reinen, dann wird man auch beobachten dürfen, in wie manchen Zügen die Musik der „Neuen Sammlung" übereinstimmt mit den Musikstücken des vierten Theils der Singenden Muse und den neu hinzugefügten der vierten Auflage des ersten Theils. Diese Musikstücke haben eine von derjenigen der älteren Theile wesentlich verschiedene, unter sich aber ähnliche Haltung. Es soll damit nicht behauptet

werden, sie seien von einer und derselben Person componirt, nur die Redaction scheint in einer Hand gelegen zu haben, und diese Hand eine weit kunstgeübtere gewesen zu sein, als diejenigen waren, die in den älteren Theilen ihr Wesen und Unwesen trieben. Und ebenso fallen in den Musikstücken der „Neuen Sammlung" die reicheren, manchmal rasch figurirenden Bässe auf, die Vorliebe für Baß-Imitationen, das gänzliche Fehlen des Generalbasses, der häufig vorkommende mehr als zweistimmige Satz, die auffällige Bevorzugung des Dreiachtel-Taktes. Die Frage drängt sich auf, ob und in wie weit sich Sperontes selber an der Redaction der von ihm gesammelten Musikstücke betheiligt hat. Denkbar wäre wohl, daß er aus einem ungeschickten Dilettanten sich allmählich doch so weit empor gearbeitet hätte, um kleine Musikstücke fehlerlos und mit Geschmack zu setzen, gelegentlich wohl gar selbst zu erfinden. Eben so möglich freilich ist es auch, daß er später nur bessere Berather und Helfer gefunden, und selber an den musikalischen Theil seiner Unternehmungen niemals die Hand gelegt hat.

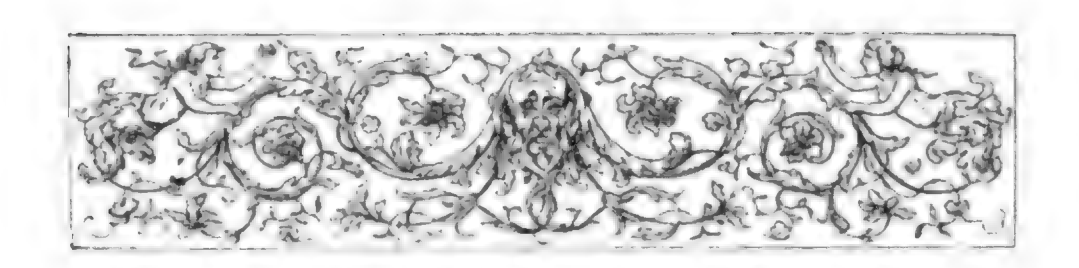
Woher die Musik der „Neuen Sammlung" stammt, wird auf dem Titel nicht gesagt. Der Ausdruck „mit eigenen Melodien versehen" braucht nicht zu bedeuten, es seien die Melodien alle zu den Gedichten eigens neu componirt worden. Er kann auch nur sagen sollen, es befinde sich in dieser Sammlung neben jedem Gedichte eine zu demselben gehörige Melodie. So viel ist sicher: ein sehr großer Theil besteht aus ursprünglichen Clavierstücken, und alle ohne Ausnahme können in der vorliegenden Form als selbständige Clavierstücke gespielt werden. In dieser Beziehung ist also das in der Singenden Muse herrschende Princip auch hier gewahrt worden. Die Gräfe'sche Sammlung hat nur insofern zum Vorbilde gedient, als nicht mehr sämmtliche Gedichte von einer und derselben Person verfaßt sind, sondern der Sammler von den angesehensten Dichtern der Zeit das vermeintlich Beste zusammengetragen hat. Daß mit manchen Melodien der Text nur äußerlich und nicht ohne Gewaltsamkeit

verkoppelt sei, daß die Stücke verschiedenartig an Werth seien und nicht einerlei Verfasser zu haben scheinen, will auch Marpurg bemerkt haben, der übrigens diese Sammlung etwas wohlwollender beurtheilt als die Singende Muse[1]). Meine Absicht ist es indessen nicht, in eine Untersuchung des Inhalts der Sammlung hier noch einzutreten. Sie verdient eine solche wohl, denn sie gehört zu den bedeutendsten der vierziger Jahre. An dieser Stelle aber sollte sie nur insofern berücksichtigt werden, als sie mit der Singenden Muse im Zusammenhang zu stehen scheint und somit das Bild der poetisch-musikalischen Thätigkeit des Sperontes zu vervollständigen geeignet ist.

[1]) Kritische Briefe I, S. 161.



Der deutsche Männergesang.



Der deutsche Männergesang hat in unserm Jahrhundert eine so stark hervortretende Rolle gespielt, daß es eine eben so naheliegende wie lohnende Aufgabe ist, seine Geschichte zu schreiben. Ich nenne die Aufgabe lohnend und fürchte dabei nicht den Widerspruch derjenigen, welche den Männergesang als Kunstgattung überhaupt gering achten. Was in sich die Kraft getragen hat, dergestalt in die Höhe und Breite zu wachsen, das muß in der inneren Natur des deutschen Volkes tief gewurzelt sein und ein Stück seines Wesens offenbaren. Den Bedingungen einer solchen charakteristischen Erscheinung nachzugehen, ist aber dann besonders anziehend und erfolgverheißend, wenn sich zwar ein gewisser Abschluß der Entwicklung erkennbar macht, ihre Wirksamkeit aber noch so weit fortbesteht, daß man sich des lebendigen Zusammenhanges mit ihr bewußt ist. Für niemanden möchte dieses in höherem Grade gelten, als für Otto Elben in Stuttgart, der uns vor einigen Jahren mit einer ausführlichen Arbeit über diesen Gegenstand beschenkt hat[1]). Er hat überall in Deutschland und über dessen Grenzen hinaus das deutsche Sängerleben kennen gelernt, er hat vierzig Jahre hindurch dem

---

[1]) Der volksthümliche deutsche Männergesang. Geschichte und Stellung im Leben der Nation; der deutsche Sängerbund und seine Glieder. Zweite Auflage. Tübingen, 1887. Verlag der H. Lauppschen Buchhandlung.

Stuttgarter Liederkranze angehört und hat eben so lange bei dem Ausbau des Vereinswesens der deutschen Sänger an leitender Stelle mitgewirkt. Viele bedeutende Einrichtungen desselben sind auf ihn als Urheber zurückzuführen, mit gewissen Phasen seiner Entwicklung ist er so eng verwachsen, daß ihm bei ihrer Schilderung zu Muthe gewesen sein mag, als ob er seine Memoiren niederschriebe. Die beiden einschneidendsten Ereignisse der jüngeren Zeit: die Gründung des deutschen Sängerbundes (1862) und den großen Krieg nebst der aus ihm entspringenden vollen Einigung Deutschlands hat er miterlebt und ist Zeuge der Wirkungen gewesen, die sich hieraus für das Männergesangswesen ergaben. Dagegen steht er der ersten, grundlegenden und innerlich gehaltvollsten Periode des Männergesangs, seiner klassischen Zeit so zu sagen, persönlich fern. In Hinsicht auf diese war er jedenfalls in der Lage, zwei zur Lösung der Aufgabe nothwendige Dinge: innige Theilnahme an der Sache und Objektivität in sich zu vereinigen. Sein Buch täuscht die Erwartungen nicht, die man auf ihn zu setzen berechtigt war. Es lehrt aber zur Freude des Lesers noch mehr, nämlich daß er auch da, wo er persönlich betheiligt und maßgebend gewesen ist, sich die Fähigkeit bewahrt hat, ruhig und unparteiisch zu urtheilen.

Der deutsche Männergesang hat eine äußere und eine innere Geschichte. Die erstere ist größtentheils Geschichte seines Vereinswesens, die letztere Geschichte seiner Kunstformen. Wenn man die Raumverhältnisse betrachtet, in welchen Elben jene und diese dargestellt hat, so sieht man sogleich, daß die äußere Geschichte den hervorragenderen Platz einnimmt. Dieses braucht nicht von der Willkür des Verfassers herzurühren. In der That ist die Pflege des Männergesangs eine viel ausgebreitetere, als bei der Beschränktheit der Kunstmittel und dem Wesen der durch sie bedingten Kunstformen berechtigt scheinen könnte. Auch eine noch eingehendere und mit freierem Umblick verfaßte Darstellung des rein musikalischen Theils der Aufgabe würde ihrem Umfange

nach immer noch beträchtlich hinter der äußeren Geschichte zurückstehen. Was diese betrifft, so verdient Elben wegen des Fleißes seiner Forschung, der Gesundheit seines Urtheils und der Wärme seiner Darstellung volle Anerkennung. Zwar hatte er — was bei der ersten Auflage noch vermißt wurde — in den Specialgeschichten von Häseler, Rosenthal, Hach, Schmidt und andern, in Mittheilungen der Musikzeitungen, in Jahresberichten und Festschriften, Programmen und Statuten schätzbare Vorarbeiten zur Verfügung. Aber abgesehen davon, daß es nicht immer leicht sein mochte, diese für seinen Zweck angemessen zu verwerthen, waren doch auch noch weite Strecken übrig, vor welchen er sich auf die eigene Forschung angewiesen sah. Mag nun selbst jetzt noch manche Lücke offen geblieben sein, sicher ist dieses, daß man durch Elbens Arbeit zum ersten Male ein wahrheitsgetreues Bild von der erstaunlichen Ausdehnung erhält, welche der deutsche Männergesang nicht nur im Vaterlande gewonnen hat, sondern überall auf der Erde, wo Deutsche in größerer Anzahl zusammenwohnen.

Die Anfänge einer solchen merkwürdigen Erscheinung im Kunst- und Kulturleben unseres Volkes sind natürlich der besonderen Aufmerksamkeit des Historikers werth. Elben behandelt sie im zweiten Buche seines Werkes, während er im ersten nach Anknüpfungspunkten sucht, vermittelst deren sich der Männergesang unseres Jahrhunderts mit der Vergangenheit verbinden lasse. Gegen diesen Abschnitt Bedenken zu erheben, wird sich der gewissenhafte Beurtheiler nicht ersparen dürfen. Wenn Elben in der Reihenfolge der deutschen Barden, der Minne- und Meistersänger die jetzt überall ausgebreiteten Liederkränze das „jüngste Glied" nennen zu können glaubt und dieses damit begründet, daß ihnen allen der volksthümliche deutsche Zug gemeinsam sei, so macht er es sich mit dem Nachweise dessen, was die Wissenschaft einen historischen Zusammenhang nennt, etwas zu leicht. Auf volksthümlich nationaler Grundlage ist vieles in der deutschen Kunst und im geselligen Leben unseres Volkes entstanden, was

sich mit dem Männergesang durchaus in keine Verbindung bringen läßt. Was aber die Minne- und Meistersänger betrifft — von den Barden sehen wir ab, denn wir wissen über sie nichts, was hier zu brauchen wäre —, so herrscht in allen wesentlichen Dingen zwischen ihnen und den heutigen Liederkränzen die größte Verschiedenheit. Man würde es schwer begreifen, wie Elben zu einer solchen Zusammenstellung kommen konnte, wenn nicht auf S. 7 und 72 die Erklärung zu finden wäre. Reste der Meistersängerzunft haben sich in Südwest-Deutschland bis in unser Jahrhundert erhalten. Die Ulmer Meistersänger lösten sich am 21. October 1839 auf und setzten den Ulmer Liederkranz zu ihrem Nachfolger ein, die Liedertafel Memmingens erwarb den Schild mit dem Bilde König Davids, der einst den Meistersängern dieser Stadt als Wahrzeichen gedient hat, und die 1840 gegründete Bürgersängerzunft in München hat für ihre Einrichtung mancherlei Gebräuche der Organisation der alten Meistersänger humorvoll entlehnt. Eine Art von äußerlichem Zusammenhang hat sich hier in der That hergestellt, aber damit nimmermehr auch schon ein innerer. Im eigentlichen Verstande wird auch wohl Elben an einen solchen nicht glauben; durch das Spiel des Zufalls angeregt, hat er einem Gedanken Raum gegeben, der allenfalls als wirksames Aperçu zu brauchen wäre (s. S. 59 die Festrede Karl Pfaffs), nicht aber als geschichtliche Wahrheit. Ich glaube dies aussprechen zu dürfen, weil er selbst wiederholt betont, der Männergesang sei eine neue, eine unserer Zeit eigenthümliche Erscheinung. Wohlan! so suche man ihn aus den Bedingungen unserer Zeit zu begreifen. Es begleitet den Leser durch das ganze erste Buch jenes stille Unbehagen, das man empfindet, wenn nicht zur Sache gesprochen wird. Dazu kommt ein anderes. Elben ist offenbar mit der älteren Musikgeschichte wenig vertraut. Niemand verargt ihm, daß ihm gewisse Kenntnisse fehlen, deren er zur Lösung seiner Aufgabe gar nicht benöthigt. Auch denkt er nicht daran, sich solche anzutäuschen. Er hat für alles seine Gewährsmänner an der Hand:

Burney, Forkel, Kiesewetter und andere. Aber er hat nicht berücksichtigt, daß die Forschung über diese Männer längst hinausgeschritten ist. So machen seine Auseinandersetzungen obendrein einen wunderlich veralteten Eindruck.

Können wir diese Dinge einfach auf sich beruhen lassen, so fordert die Schilderung einiger Musikvereine des 17. Jahrhunderts ein etwas tieferes Eingehen. Sie sollen Vorläufer der heutigen Männergesangvereine sein. Zwei von ihnen, der Adjuvantenverein zu Coswig in Anhalt und die Singgesellschaft zu St. Gallen in der Schweiz, bestehen in veränderter Form noch heute. Aber daß selbst diese dem modernen Männergesang die Bahn gewiesen hätten, kann man doch nur behaupten, wenn man die Formen, welche das gesellige Musiciren im 17. und 18. Jahrhundert angenommen hatte, ganz außer Acht läßt. Vor allem sind Vereine, wie die genannten und wie der Verein zu Greiffenberg in Pommern, keine vereinzelten Erscheinungen. Die Liebe zur Musik konnte in unserm Volke selbst durch die Nöthe des dreißigjährigen Krieges nicht erstickt werden; nicht nur im 18., auch im 17. Jahrhundert blühten in Deutschland die Collegia musica und musikalischen Societäten. Es ist auffallend, daß sie bis jetzt nur unter der evangelischen Bevölkerung nachgewiesen sind; indessen die Geschichte der deutschen Gesangvereine im 17. und 18. Jahrhundert ist noch zu schreiben, und die Forschungen über diesen Gegenstand sind bis jetzt sehr unvollständig. Nur so viel sieht man klar, daß die Pflege, welche die Musik innerhalb der protestantischen Kirche fand, sich von dort aus nach außen hin fortsetzte. Die musikalische Societät des thüringischen Mühlhausen ist auf diese Weise entstanden. Adjuvanten nannte man Gemeindemitglieder, welche freiwillig und unentgeltlich bei der Kirchenmusik mitwirkten. Um sie bei guter Laune zu erhalten, zahlte die Kirchenkasse einen Beitrag, wenn sie sich — jährlich einmal — zu einem Festmahle mit Musik versammelten. So wurde in Mühlhausen das convivium musicale bestritten, und diese Sitte war im 17. Jahrhundert sicher-

lich durch ganz Mittel- und Norddeutschland verbreitet. Selbst im ehstländischen Reval, einem äußersten Vorposten deutscher Kultur, war sie heimisch, wie aus einem Protokoll hervorgeht, das ich im dortigen Rathsarchiv fand. „Anno 1661 d. 18 Juny referirete dominus praeses, daß der Cantor Georg Christophorus Fortschius bey seiner Magnificenz gewesen, vnd zu verstehen gegeben, welcher gestalt, bißhero die Music bey dießer Stadt in Kundbarliches Abnehmen wegen der wenigen Adjuvanten gekommen, dieselbe aber in etwaß wieder aufzurichten vnd in den vorigen standt zu bringen, solte nicht vndienlich seyn, dem alten nach jährlich einmahl von denen zum musicalischen convivio verordneten beyder Pfarkirchen Gelder ein klein musicalisch convivium anzustellen . . . . . warauff einhelliglich decretiret worden, weiln eß von alters so geweßen vnd gehalten worden, dann auch solcher gestalt die Adjuvanten in etwaß willig gemachet werden könten, alß soll denen beyden Vorstehern anbefohlen werden. sothane bißhero auffgeloffene gelder wie auch inß künfftig jährlich die zu solchem convivio deputirte gelder, alß 5 Reichsthaler von jedweder Kirchen allemahl richtig vnd vnweigerlich außzukehren." Bei dem Festmahl wurde nicht nur gespielt, sondern auch gesungen, und nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Musik. Es ist sehr wohl denkbar, daß ein solches convivium den Anstoß gab, sich häufiger zu geselligem Musiciren zu versammeln, woraus denn dasjenige wurde, was man in Mühlhausen die musikalische Societät oder auch das musikalische Kränzchen nannte. Der Adjuvantenverein in Coswig aber hat es nach Elbens Mittheilungen zur Pflege weltlicher Musik während der vergangenen Jahrhunderte gar nicht einmal gebracht; er war eben ein einfacher Kirchenchor, wie solche im evangelischen Deutschland überall bestanden, und das einzig Merkwürdige an ihm scheint gewesen zu sein, daß er sich in größerer Selbständigkeit, als es an andern Orten geschah, dem Schülerchor gegenüber gehalten hat. Dagegen zeigt die Singgesellschaft „zum Antlitz" in St. Gallen wieder den aufs Kirchliche ge-

gründeten, aber ins Weltliche hinübergreifenden Charakter; auch das „Musikmahl" (convivium musicale) wird erwähnt. Wenn im Jahr 1620 einige Bürgersöhne der Stadt sich zusammen thaten, um zunächst zu ihrer eignen Uebung und Erbauung den Goudimelschen mehrstimmigen Psalter in Lobwassers Uebersetzung zu singen (später wurden diese Tonsätze von ihnen auch in der Kirche angestimmt), so scheint dies auf eine weiter verbreitete Sitte zu deuten. Im Dorfe Wilsum in der Grafschaft Bentheim bestand, wie durch Mittheilungen des Pastor Langen zu Nordhorn bekannt geworden ist, bis in die neueste Zeit der Brauch, daß die Bauernsöhne sich regelmäßig versammelten, um die Psalmen nach Goudimels Satz vierstimmig in holländischer Sprache zu singen. Aehnliches wird auch an andern Orten der Fall gewesen sein, und nicht dieses ist es, was die St. Gallener Singgesellschaft merkwürdig macht, auch nicht die Musik, auf welche sie später ihre Uebungen ausdehnte [1]), sondern ihre zähe, bis auf unsere Zeit dauernde Lebenskraft. So viel vom 17. Jahrhundert. Setzt man gar den Fuß über die Schwelle des folgenden, so findet man die Collegia musica auf Schritt und Tritt. Namentlich waren sie unter den Studenten häufig. Eins der berühmtesten ist 1704 von Telemann in Leipzig gegründet worden. Auch diese akademischen Musikvereine traten gern mit der Kirche in Verbindung und führten zu den Sonn- oder Festtagen Kirchenmusiken auf, so stark sonst natürlich das weltliche Wesen in ihnen vorherrschte. Fast ausschließlich weltlich dagegen mochten die Collegia musica der Berufsmusiker sein. Obschon sie „Spielleute" hießen, wurde doch von ihnen auch der Gesang gepflegt. Wie es in einem solchen Collegium zuzugehen pflegte, davon geben die Nachrichten

[1]) Sie benutzte, wie Elben berichtet (S. 15), „Musikbücher von Sagittarius, Hammerschmidt und Prosius." Ist es nicht besser, unsern Heinrich Schütz bei seinem deutschen Namen zu nennen? „Prosius" soll Ambrosius Profe (Profius) sein, welcher 1641, 1643 und 1646 eine Sammlung von „Geistlichen Concerten" in vier Theilen herausgab.

ein Bild, die wir über das Musiktreiben auf den Bachschen Familientagen besitzen.

Alle diese und ähnliche Vereinigungen zu gemeinsamem Musiciren bestanden bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts nur aus Männern. Frauen waren ausgeschlossen; höchstens wurden dann und wann Singknaben zugelassen zur Ausführung des Discants. Nothwendig waren sie nicht in einer Zeit, da die Kunst des Falsettirens eifrig geübt wurde, und vor allem die Studenten mochten ihrer gern entrathen. Also lauter Männergesangvereine. Aber mit dem, was wir heute so nennen, haben sie nicht das Geringste zu schaffen. Denn sie trieben gänzlich andere Dinge. Immer nahm bei ihnen das Instrumentenspiel einen vornehmen Platz ein, und wurde es nicht selbständig geübt, so diente es doch als Begleitung. Die Gesangscompositionen hatten im 17. Jahrhundert die Form des Concerts und der ein- oder mehrstimmigen Arie. Im 18. Jahrhundert pflegte man die großen und mannigfachen Formen, die sich hieraus und aus der Opernmusik entwickelt hatten. Sie waren sämmtlich italienischen Ursprungs. Die Poesie aber, welche gesungen wurde, besaß nur bei kirchlichen Werken noch einigen Gehalt und Charakter, insofern hier das Fortwirken des evangelischen Volks- und Gemeindeliedes noch nicht ganz erstorben war. Sonst herrschte auch in ihnen, und in weltlichen Werken herrschte ganz und gar ein schales, fremdländisches Wesen. Gerade dasjenige, was beim modernen Männergesang im Mittelpunkt der Pflege steht: das Lied, befand sich in jenen Zeiten völlig in Verachtung. Unbegleiteten Gesang, der hier die Grundlage der Entwicklung abgegeben hat, kannte man in jenen Vereinigungen gar nicht. Keinem ihrer Poetaster ist es eingefallen, Vaterland und Freiheit zu besingen. Man nehme aber unseren Männergesängen diese Begriffe und sehe, was bleibt.

Es wird also nicht mehr die Rede davon sein können, daß die Musikgesellschaften zu Greiffenberg, Coswig und St. Gallen Vorläufer der heutigen Männergesangvereine sind. Ganz und

gar haben diese ihre Wurzeln in dem neuen Aufschwunge, welchen gegen die Neige des vorigen Jahrhunderts Wissenschaft, Kunst und Nationalbewußtsein in Deutschland nahmen. Daß der Deutsche wieder seine Geschichte kennen lernte, daß er an Herders Hand seine eigne Art und das Echte und Ewige seiner Volkspoesie begriff, daß große Dichter eine neue Blüthe herrlicher Lyrik herbeiführten und Componisten wieder fähig wurden, volksthümliche Melodien zu erfinden, daß wir endlich einmal mit Stolz auf unser Vaterland blicken durften und gezwungen waren, in einem Kampf auf Leben und Tod um unsere Freiheit zu ringen — das war es, wodurch die Kräfte geweckt wurden, denen der Männergesang unseres Jahrhunderts sein Dasein verdankt. Der Geschichtsschreiber muß also zunächst auf die deutsche Liedpoesie am Ende des vorigen Jahrhunderts sein Auge richten, dann auf die deutsche Liedcomposition, d. h. vor allem auf J. A. P. Schulz und dessen Lieder im Volkston, ferner auf Reichardt, Zelter u. a., und er muß die Stellung andeuten, welche diese Art des deutschen Liedes im geselligen Leben einnahm. Hiermit ist der Weg beschritten, der dann ohne Hindernisse zur Berliner Liedertafel einerseits und zu Nägeli andrerseits hinführt. Ich sage nun nicht, daß sich Elben dieser Einsicht ganz verschlossen hätte. Aber er beweist es nur an zerstreuten Stellen des Buches und gelegentlich, nicht mit concentrirtem Nachdruck, in der Einleitung des Buches, wo es geschehen mußte. Hier hat er sich durch die beiden Abschnitte „Aus alten Zeiten" selbst den Platz dafür verbaut. Ich meine, diese Abschnitte hätten ganz gestrichen werden sollen. Nur des alten Volksliedes mochte er Erwähnung thun, dann aber in anderem Zusammenhange. Wie es jetzt geschieht, begreift der Leser nicht, warum es überhaupt nöthig ist, von ihm zu sprechen.

Haben wir uns dem ersten Buche gegenüber ablehnend verhalten müssen, so können wir mit Inhalt und Gang des zweiten recht wohl einverstanden sein. Nur macht sich schon hier ein Uebelstand fühlbar, der daraus entsteht, daß Elben die Geschichte des Vereinswesens von der Geschichte der Kunstformen überall

zu trennen sucht. Für die spätere Periode, wo der Männergesang mehr in die Breite als in die Höhe wächst, war diese Trennung wohl geboten. Aber in der älteren Zeit hängt, wie bei allen Entwickelungen, das Gedeihen in höherem Grade von dem Wirken einzelner Kraftnaturen ab, und man gelangt zu keinem eindringlichen Bilde, wenn man dieses nicht in einem Zuge klar legt. Während der Leser am Anfang des zweiten Buches zu der Zelterschen Liedertafel als Ausgangspunkt geführt wird und demnach annehmen muß, in ihrem Kreise seien die ersten mehrstimmigen Männergesänge entstanden, erfährt er im achten Buche auf S. 396 f., daß schon vorher solche in Süddeutschland componirt und sehr beliebt geworden waren. Hätte Elben dies am Anfang des zweiten Buches gesagt, und die Art der Männergesänge M. Haydns, Calls und Eisenhofers genau charakterisirt, so wäre klar geworden, warum sie in den Bewegungen des 19. Jahrhunderts ein lebensunfähiges Genre bleiben mußten; das national-volksthümliche Wesen des modernen Männerchores wäre dadurch zu Tage getreten, und die Zeltersche Liedertafel hätte einen historischen Hintergrund erhalten, der ihr in der vorliegenden Darstellung fehlt. Wie das Buch jetzt disponirt ist, muß man Zelters Würdigung an zwei verschiedenen Stellen suchen, ebenso diejenige Nägeli's und Silchers. Aber die großen Entwicklungszüge in der Entstehungsgeschichte des Männergesangs sind ohne Zweifel richtig erkannt. Zwei ungefähr zu gleicher Zeit in Norddeutschland und in der Schweiz bemerkbar werdende Bewegungen streben einander entgegen. Der Begründer des Schweizer Männergesangs ist Nägeli. Bedingt durch den Charakter des Gemeinwesens, in welchem er entstand, mußte dieser Gesang ein durchaus volksthümliches, gemeinverständliches Gepräge tragen. Durch die Schweizer wurden die Schwaben angeregt. Auch ihr Gesang hat den volksthümlichen Grundton: vermöge ihrer herrlichen Dichter und eines melodischen Talents, wie dasjenige Silchers war, thaten sie es den Schweizern bald zuvor. Aber von Anfang

nährten sie sich auch an norddeutschem Geiste; ja, man kann sagen, daß die am Morgen des 1. Mai 1824 im Walde gesungenen Körner-Weberschen Vaterlandslieder der Funke waren, welcher die Flammen der Begeisterung entzündete und die Gründung des Stuttgarter Liederkranzes bewirkte. Die norddeutsche Bewegung aber hebt mit der Berliner, 1808 unter Zelters Direction gebildeten Liedertafel an. Sie setzte zwar als ihren Stiftungstag den 24. Januar 1809 fest. Ihre eigentliche Gründung aber fand schon im vorhergehenden Monat statt und zwar nicht am 28., sondern am 21. December. Für das falsche Datum ist Elben nicht verantwortlich zu machen, sondern sein Gewährsmann Wilhelm Bornemann. Dieser veröffentlichte seine Schrift: „Die Zeltersche Liedertafel in Berlin. Berlin 1851" in hohem Greisenalter und scheint sich dabei nicht mehr des Protokolls erinnert zu haben, das er 43 Jahre früher selbst aufgenommen hatte, als am 21. December 1808 „auf freundliche Einladung des Herrn Professor Zelter mehrere Mitglieder der Singakademie in der Wohnung der Madame Voitus sich versammelten, um den Entwurf zur Stiftung einer monatlichen Tafelgesellschaft zu hören" [1]). In der Charakterisirung der Berliner Liedertafel läßt sich Elben durch den Gegensatz des schweizerischen und süddeutschen Gesanges zu einer gewissen Einseitigkeit verleiten. Wenn er meint, der Schöpfer des eigentlichen Männerchors sei Nägeli gewesen, die Liedertafel mit ihren 24 Mitgliedern habe wohl mehrstimmige Lieder gehabt, aber keinen Chor, so ist dem zu entgegnen, daß es zur Feststellung des chor-

[1]) Bornemann berichtet überhaupt mehreres, was durch die noch vorhandenen Akten der Liedertafel nicht bestätigt wird. So sollte nach den Statuten das Aufnahmegeld nicht zehn, sondern einen Thaler betragen, außerdem hatte jedes Mitglied einen Monatsbeitrag von 12 ggr. zu zahlen. Daß die Gründung der Liedertafel Nachahmung einer russischen Einrichtung sei — eine Unterstellung, gegen die sich Elben begreiflicherweise aufs entschiedenste wehrt — ist natürlich vollständig unrichtig. Was Bornemann hierauf bezügliches erzählt, hat mit der Gründung der Liedertafel ebenso wenig zu thun, wie die Erzählung von den Militärchören in Potsdam und Neu-Ruppin.

mäßigen Charakters weniger auf die Masse der Ausführenden, als auf die Haltung des Gedichts und der Composition ankommt, und unter den nöthigen Voraussetzungen 24 Sänger eben so gut chormäßig wirken können, wie jene 400, die Nägeli sich wünschte. Die Sänger der Liedertafel sollten Männer höherer Bildung und Begabung sein: jeder von ihnen sollte entweder dichten oder componiren können. Zog diese Bestimmung den Kreis enger, so daß in ihm die Individualitäten mehr hervortreten konnten, so verwehrte sie doch nicht im mindesten die Hingabe der Mitglieder an die großen Ideen der Zeit und vor allem an die Pflege der Vaterlandsliebe. Unser Verfasser meint, der Gedanke des nationalen Aufschwungs sei der Liedertafel nicht zu Grunde gelegt worden; allein hierin irrt er. Der achte Paragraph der Statuten sagt ausdrücklich: „Die Gegenstände des Vaterlandes und allgemeinen Wohles sind in ihrem ganzen Umfange Dichtern und Componisten empfohlen." Um die Tragweite dieser Bestimmung zu ermessen, bedenke man, daß sie in der Zeit des napoleonischen Druckes getroffen wurde. In einem späteren Paragraphen der Statuten heißt es: „Die Liedertafel sieht sich als eine Stiftung an, die die ersehnte Zurückkunft des Königlichen Hauses feiert, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehört." Und als die Rückkehr des Königs sich verzögert, schreibt Bornemann am 26. April 1809: „Aber dringender wird mit jedem Tage der Zweck unseres Vereins zur Liedertafel. Sie soll singen dem Könige, dem Vaterlande, dem allgemeinen Wohle, dem teutschen Sinn, der teutschen Treue." Denkt man sich die Schweizer und Schwaben als Gegensatz, so mag man immerhin die Anfänge des Liedertafelwesens aristokratisch nennen. Aber in Berlin selbst nahm sich die Sache anders aus, und hierauf kommt es doch zunächst an. Die musikalische Bewegung, welche in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mit der Gründung der Singakademie ihren Anfang nahm und sich in der Liedertafel fortsetzte, war eine Opposition gegen die Art, wie eine ver-

welschte und geistig wie sittlich herabgekommene Hofgesellschaft die Musik trieb und protegirte. Bisher hatte, auch unter Friedrich dem Großen, in der Musikpflege allein der Hof den Ton angegeben. Jetzt unternahm es der innerlich tüchtig und gesund gebliebene Bürger- und Beamtenstand, sich seine eigene Musik zu machen, Musik, wie sie seiner kräftigen und ernsten Natur angemessen war. Es ist dies eine Bethätigung freien, unverdorbenen Sinnes, zu der man in keiner Residenzstadt des damaligen Deutschland ein Seitenstück finden wird. Der typische Repräsentant der so in Thätigkeit tretenden Gesellschaftskreise ist Zelter mit seiner rauhen Tüchtigkeit, seinem Freimuth und derben Humor. Hierin liegt seine Bedeutung und die Erklärung der herrschenden Stellung, welche er einnahm, nicht in seinem Musikerthum, in welchem er, wenn man einige Männerchöre und andere Lieder abzieht, nicht über die Mittelmäßigkeit hinaus kam. Man sieht aber, daß unter solchen Verhältnissen von dem angeblich aristokratischen Charakter der Liedertafel wenig übrig bleibt, am allerwenigsten war Zelter eine aristokratische Natur. In den gebildeten Männern der Liedertafel war das Bewußtsein vom Werthe der deutschen Nation, die Liebe zum Vaterlande, das Streben, die nationalen Tugenden zu pflegen, kurz, waren alle die Ideen, welche dem Männergesang seinen hauptsächlichen Inhalt, seinen Schwung und seine nationale Bedeutung gaben, in gleichem Maße lebendig, wie in den südlichen Volksgesangvereinen und Liederkränzen. Nur äußerten sie sich hier naiver, dort bewußter. Wäre es anders gewesen, so würde man schwer begreifen, wie der Impuls, durch welchen die Männergesangsfrage plötzlich unter die hohen Interessen des gesammten deutschen Volkes erhoben wurde, von Berlin und mittelbar von der Liedertafel ausgehen konnte. Dies aber ist unbestreitbar geschehen, und was den Impuls gab, waren Webers sechs Lieder aus Körners „Leyer und Schwert“. Weber war, trotz Zelters bornirter Opposition, schon seit mehreren Jahren gerade in denjenigen Kreisen Berlins sehr beliebt, die

sich in der Singakademie und der Liedertafel ihre musikalischen Organe geschaffen hatten. Die Anregung, Männerchöre zu schreiben, konnte ihm damals, als dies Genre noch etwas Seltenes war, nur von der Berliner Liedertafel kommen. Schon hatte er am 11. Juni 1812 für diese mit dem „Turnierbankett“ ein Werk hingestellt, das, als es am 23. Juni 1812 an einem großen Gastabend der Liedertafel im Sommerlokale bei Kämpfer im Thiergarten vor mehr als 160 Personen zum ersten Male gesungen wurde, Sänger und Hörer überzeugen mochte, daß ein berufener Genius sich der neuen Gattung bemächtigt hatte. Zur Composition der Körnerschen Lieder wurde er abermals in Berlin begeistert, wo er sich befand, als 1814 der König siegreich aus Frankreich zurückkehrte. Daß er den Männerchor als Organ wählte, daran ist wiederum die Liedertafel schuld. Die genialen, in der Gluth der Begeisterung gleichsam hingeblitzten Schöpfungen trugen einen Brand hinaus in alles deutsche Land, der am norddeutschen Herde entzündet war. Dieses geschah in den ersten Jahren des Bestands der Liedertafel. Von der späteren Entwickelung des Männergesangswesens freilich hat sie sich abseits gehalten. Aber mir liegt daran, festzustellen, daß sie ursprünglich den volksthümlich-patriotischen Zug in ihrer Art ebenso stark besaß, wie die Vereine des Südens, und folglich auch im Stande war, ihn anderen Vereinen mitzutheilen, die sich nach ihrem Muster bildeten.

Indessen darf man sich, wie ich glaube, die Verbreitung des Männergesangs in den ersten Jahrzehnten nicht ausschließlich an die Vereine geknüpft denken. Wie man, aus den einleitenden Sätzen zu den Statuten der Liedertafel zu schließen, schon vor ihrer Gründung in den singakademischen Kreisen Berlins gelegentlich mehrstimmigen Männergesang geübt hatte, wird solches auch anderswo geschehen sein, ohne daß ein Verein den Rahmen bildete. Namentlich nachdem Webers Lieder erschienen waren. Diese wollten allerorten gesungen und gehört sein, und wo die Organe dafür nicht bestanden, trat eben eine

Schar von Sängern eigens zu dem Zwecke zusammen. So geschah es unter anderm in Hamburg vor Methfessels Zeit. Daß die deutsche Jugend, an der Spitze die Studenten, allen vorauf war, lag in der Natur der Sache. Als Weber 1820 eine große Kunstreise machte, besuchte er nach einander die Universitäten Leipzig, Halle, Göttingen, Kiel. Er wußte, wo die begeistertesten Anhänger seiner Muse zu finden waren, und wenn die Studenten ihn feierten, sangen sie ihm seine Lieder aus „Leyer und Schwert". In Halle und Göttingen bestanden damals schon Studentengesangvereine, an andern Universitäten bildeten sie sich bald. Ich hatte gehofft, über diese ergiebigen Aufschluß in Elbens Buche zu finden und bedaure, in meiner Hoffnung getäuscht zu sein. Nur von den „Paulinern" in Leipzig erfährt man Genaueres, nebenher werden die Vereine von Jena, Halle, Kiel und die akademische Liedertafel in Tübingen erwähnt (S. 30, 218, 220 f., 85, 56, 63, 138). Der akademische Gesangverein in Straßburg (S. 287) und die akademische Liedertafel in Berlin (S. 238) kommen hier nicht in Betracht, da sie in neuerer Zeit gegründet sind. Dies ist aber alles, was in Elbens reichhaltigem und verdienstvollem Werk über die Studentengesangvereine zu finden ist. Ich darf den Mangel nicht verschweigen. Wie die Studenten sich anfangs durch die Begeisterung ausgezeichnet haben, mit der sie vom Männergesang Besitz ergriffen, so haben sie ihrem Sang bis heute einen besonderen Charakter von Frische und Ursprünglichkeit bewahrt. Daß die in ihrem geselligen Verkehr herrschende Ungezwungenheit vielfach auch für die Umgangsformen in den Liedertafeln vorbildlich geworden ist und eine wohlthätige Frische und Jugendlichkeit des Tons daselbst hervorgerufen hat, ist eine Wahrheit, zu der sich auch unser Verfasser bekennt. Das Männergesangswesen ist seit 1871 in eine bedenkliche Periode getreten. Da sein überraschendes Aufblühen nicht nur rein künstlerische, sondern auch politische Gründe hatte, so mußte es eine starke Stütze verlieren, als diese zu einem

großen Theile hinfällig wurden. Zwar wer gemeint hatte, die Männergesangvereine hätten jetzt ihre politische Rolle ausgespielt, der konnte durch den tosenden Jubel, mit welchem die Vorträge des Wiener Männergesangvereins am 16. August 1885 in Berlin aufgenommen wurden, eines andern belehrt werden. Dennoch ist kaum anzunehmen, daß sich ihre Sache auf der früheren Höhe halten werde, und man thut gut, die Möglichkeit einer rückläufigen Bewegung zeitig ins Auge zu fassen. Da scheint es mir nun unzweifelhaft, daß die deutschen Studenten die Festung bilden werden, in welcher der Männergesang den stärksten und dauerndsten Schutz findet. Eine reiche Literatur ist geschaffen. Augenblicklich freilich gleicht sie einem ausgetretenen Strome, dessen trübe Gewässer die Gelände überschwemmen. Aber sie werden zurücktreten oder auftrocknen, und der Männergesang wird wieder als ein heller, erquicklicher Bach erscheinen, an dessen Ufern auch spätere Generationen mit Behagen ruhen. Als der Männergesang entstand, war ganz Deutschland jung. Diese Jugend konnte nicht dauern. Aber sie kehrt wieder in jedem heranwachsenden Geschlechte, das in seiner Art immer von neuem erlebt, was damals die Seelen aller erfüllte und begeisterte. Und so wird, was Weber, Marschner, Kreutzer, Silcher von Vaterland und Freiheit, von Kampf und Sieg, von Andacht, Liebe und Jugendlust gesungen haben, im Munde der deutschen Studenten immer frisch und durch keine Philisterhaftigkeit getrübt fortleben. Dann wird man sich einst auch nach einer Geschichte des Studentengesangs umschauen; es wäre schade, wenn sie dann, schuld unserer Versäumniß, nicht mehr geschrieben werden könnte.

Die ergiebige Pflege des Männergesangs außerhalb der Liedertafeln und Liederkränze möchte ich hier noch an einem glänzenden Beispiele darthun, das in die zwanziger Jahre des Jahrhunderts fällt und von Elben nicht gekannt zu sein scheint. Eine damals an mehreren Orten Deutschlands auftauchende, wie ich glaube, mit den Caveaux der Franzosen zusammenhängende

Erscheinung sind die „Tunnelgesellschaften". Ich wende den Namen auf alle an, obgleich eine berühmte, die „Ludlamshöhle" in Wien, ihn nicht führte. Der Berliner „Tunnel über der Spree" (auch „der Berliner Sonntagsgesellschaft" genannt) ist 1827 durch M. G. Saphir gegründet. Er hatte vorwiegend eine literarisch-journalistische Tendenz. Die Statuten besagen freilich auch: „Der Gesellschaft hat eine Kapelle, aus den musikalischen Mitgliedern des Tunnel bestehend"; ich weiß aber nicht, zu welcher Bedeutung es die Leistungen dieser Kapelle gebracht haben. Später verwandelte sich der Tunnel unter dem Namen „Berliner Sonntagsverein" in eine Dichtergesellschaft mit würdigen und ernsten Bestrebungen. Saphirs Persönlichkeit verbürgt, daß von solchen in den ersten Jahren nicht die Rede sein konnte, und wenn der in den Statuten angeschlagene Ton für den Verkehr der Mitglieder maßgebend geworden ist, so begreift man überhaupt nicht, daß vernünftige Männer an solch läppischem Treiben Gefallen fanden. Dennoch wurde der Berliner Tunnel in Leipzig, freilich in einer mehr sympathischen Form, nachgeahmt. Im Januar 1828 gründeten sieben junge Männer „den Sonntagsgesellschaft des Peter" oder „Tunnel über der Pleiße" [1]). Mehrere Gleichgesinnte fanden sich bald herzu. Allsonnabendlich um 6 Uhr versammelte sich die unter dem Schutzpatronat des Till Eulenspiegel stehende Gesellschaft, um humoristischen Blödsinn zu treiben. Begonnen wurde damit, daß der Vorsitzende feierlich einen Stiefelknecht emporhob; dann sangen sie — es scheint nach der Melodie des God save the king — das Weihelied: „Seht doch, wie feierlich — Hebt sich der Stiefelknecht, — Nur stille, stille; — Stört den Gesellschaft nicht, — Sonst straft den kühnen Wicht — Declination." Gegen das Ende senkte sich der Stiefelknecht. Nun mußte der Schriftführer eine Eröffnungsrede halten, das Protokoll der vorigen Sitzung verlesen,

[1]) Nach den Acten der Tunnel-Gesellschaft, die mir seiner Zeit freundlichst zur Verfügung gestellt wurden.

eingelaufene Correspondenzen und dergleichen mittheilen. Es folgten die sogenannten Späne: Vorträge der einzelnen Mitglieder, die niedergeschrieben sein mußten und in der nächsten Sitzung einer rücksichtslosen Diskussion unterworfen wurden. Dabei galt als Grundsatz, das Schlechte gut, das Gute schlecht zu nennen, und nach dieser Norm die ganze Terminologie der Beurtheilung einzurichten. Den Beschluß machte der „musikalische Tunnel". Daß nun dieser bald das Bedeutsamste in den Sitzungen wurde, geschah, weil die bei weitem hervorragendste Persönlichkeit unter den Tunnelbrüdern ein Musiker, und kein geringerer als Heinrich Marschner war. Der Tunnelname — einen solchen mußte er wie alle andern Mitglieder führen — lautete „Orpheus der Vampyr": er hatte nämlich gerade die Oper „Der Vampyr" beendigt, die am 29. März 1828 in Leipzig zum ersten Male aufgeführt wurde. Die andern waren: Dr. Gleich — Peter der Ameisenbär; Musikalienhändler Hofmeister — Plinius cum notis variorum; v. Alvensleben — Hebel der Liberator: Dr. Birch — Fichte der Vierfüßige; Buchhändler Fock — Antinous Torso der Groß-Hadschi; Dr. Herlossohn — Faust der Auerbachshöfling; denen einige Wochen später hinzutraten: Dr. Meißner — Lucinus Zangenberger; G. W. Fink (Redacteur der Allgemeinen Musikalischen Zeitung) — Palestrina der Besenbinder und Schauspieler Kökert — Lablache der Gründling. Mit der Zeit vergrößerte sich die Gesellschaft noch durch den Eintritt von W. A. Wohlbrück — Fleck der Kindesmörder; Heinrich Dorn — Gluck der Stachlige; Hammermeister — Sassaroli Bellatti der gläubige Bock und andere. Aber schon am 9. Februar 1828 konnte die Gesellschaft aus sich ein Männerquartett bilden; Marschner leitete es, sang selbst mit und — was das Wichtigste war — entwickelte für die Tunnelabende eine rege Thätigkeit als Componist. Aus diesem Kreise sind seine „Tunnellieder" Op. 46 (auch Op. 52) hervorgegangen, mit denen er sogleich in die erste Reihe der Männerchorcomponisten trat. Es ist natürlich, daß die Stimmung der lustigen Brüder in vielen dieser Lieder widerklingt, die einen

Ton anschlagen, der bisher nicht gehört worden war. Der Humor und die Zechlaune der Berliner Liedertafel kam nicht auf gegen die Ursprünglichkeit von Marschners temperamentvollem, burschikosem Wesen. Es ist derselbe Ton, in welchem das berühmte Lied aus dem „Vampyr" gehalten ist: „Im Herbst da muß man trinken", ein Lied, das auch im Tunnel häufig angestimmt wurde. Manches, was er für ihn componirt hat, ist nicht weiter bekannt geworden. So ein von Wohlbrück gedichtetes Duett „Die betrunkenen Handwerksburschen", das er selbst am 31. Januar 1829 mit dem Magister Fischer zusammen vortrug. Ein Gedicht, das Herlossohn auf 14 von der Gesellschaft aufgegebene Reimworte machen mußte, und das, mit Marschners Musik am 22. November 1828 vorgetragen, „außerordentlich schlecht befunden und allgemein da capo begehrt wurde", ist wohl die in Op. 52 befindliche „Liebeserklärung eines Schneidergesellen". Schon aus diesen Andeutungen sieht man, daß ein kecker Lebensübermuth den Genius der Gesellschaft bildete. Als Marschner Leipzig verlassen hatte, blieb der Tunnel nicht, was er gewesen war. Er erfuhr eine vollständige Umgestaltung in eine gewöhnliche Vergnügungs-Gesellschaft und besteht als solche heute noch. Kunstwerke wie die „Tunnellieder" sind nicht mehr aus ihm hervorgegangen. Diese aber haben ihren Weg zu den Liedertafeln bald gefunden und, mit Marschners späteren Chören vereint, wesentlich geholfen, den deutschen Männergesang zu seiner vollen Eigenartigkeit auszuprägen.

Ich habe bei den ersten Hauptabschnitten des Buches länger verweilt, in dem Wunsche, zu Elbens tüchtiger Arbeit meinerseits etwas beizutragen. Hierzu boten sie mehr Gelegenheit, als die meisten folgenden. Im dritten Buche wird nun das Wachsthum des Vereinswesens bis in die fünfziger Jahre anschaulich und vollständig dargelegt, worauf im vierten Buche eine Rück- und Umschau gehalten wird, die von dem klaren Blick des Verfassers ein höchst vortheilhaftes Zeugniß gibt. Bei der Würdigung der Stellung, welche der Männergesang um

jene Zeit im Leben der Nation einnahm, übersieht er nichts, was zu seinen Gunsten angeführt werden kann, verschweigt aber auch nicht die mit Recht getadelten Unzulänglichkeiten und Entartungen. Von dem Aufblühen der Liederfeste, die in den zwanziger Jahren im Süden ihren Anfang nahmen, im folgenden Jahrzehnt auch in Norddeutschland aufkamen, Gründung von Sängerbünden zur Folge hatten, bis sich in den vierziger Jahren zuerst große allgemeine Sängerfeste (Würzburg 1845, Köln 1846) ins Werk setzen ließen —, von diesen Festen schweift der Blick unwillkürlich auf die großen Musikfeste hinüber, die seit 1810 bei uns in Gang gekommen waren. In Berlin hatte sich die Liedertafel aus und an der Singakademie gebildet. Aehnliches geschah in Magdeburg (1818), und wie es scheint auch in Breslau. Aber man wird nicht im Allgemeinen sagen können, daß die Singakademien den Boden für die Liedertafeln geebnet hätten, denn ihre Ziele waren zu verschieden, und sie haben sich oft hemmend im Wege gestanden. So glaube ich denn auch, daß der Anstoß zu den Männergesangsfesten von den großen Musikfesten nicht einmal theilweise ausgegangen ist, und wenn jene am Rhein lange Zeit nicht haben gedeihen können, so ist es, weil sie durch diese niedergehalten wurden. Wir brauchen auch diese Erklärung nicht, denn alles Nöthige ergibt sich aus dem Einfluß der Appenzeller Volksgesangsfeste auf Süd- und Mitteldeutschland. Vor der rein künstlerischen Beurtheilung können die Männer-Massengesänge nicht bestehen. Zur Aufführung Händelscher Oratorien mag man hunderte von Sängern und Spielern zusammenrufen. Hier steht das Kunstwerk an Form und Inhalt im Verhältniß zu der Menge der ausführenden Organe. Beim Lied, der Grundform des Männergesangswesens, ist es anders. Es bleibt immer ein Unding, für den Vortrag solch kleiner Kunstgebilde jenen großartigen Apparat aufzustellen. Es bliebe ein Unding, will ich sagen, wenn nicht andere außerkünstlerische Ideen hinzuträten, die auf den Männergesangsfesten verwirklicht werden sollten. Der volksbildende, vor allem aber

der verbrüdernde politische Zweck dieser Feste liegt nun aber von Anfang an klar zu Tage. Besonders greifbar tritt er in und an Schleswig-Holstein hervor. „Die Sängervereine und Sängerfeste in Deutschland entwickelten sich nach und nach zum Volksthümlichen, zu Volksfesten. In Schleswig-Holstein gehen das öffentliche Leben und die Volksfeste voran, und aus denselben heraus bilden sich die Vereine und besonderen Sängerfeste" (S. 86). Indem nun diese Vereine ins Reich hineinzogen, an den großen Festen sich betheiligten, brachten sie die Kunde ihrer Geschichte und Bedrängniß in weite Kreise, und die leidenschaftliche Theilnahme, welche das deutsche Volk für die Elbherzogthümer an den Tag legte, wäre ohne das Sängerwesen schwerlich geweckt worden. Der Einfluß, den die Singvereine auf die politische Entwicklung der Schweiz ausgeübt haben, ist ebenfalls ein sehr starker und merkwürdiger gewesen. Aber ich enthalte mich, weiter ins Einzelne zu gehen. Nicht nur die Männergesangsfeste, auch die für diese geschaffenen Compositionen, ja man darf sagen, die Mehrzahl sämmtlicher Männerchöre überhaupt sollte man nie beurtheilen, ohne sich lebendig vorzustellen, daß sie gleichsam ein Ausruf waren, durch welchen ein Volk seinem Empfinden Luft machte, dem die theuersten Wünsche und goldensten Hoffnungen immer aufs neue versagt und unerfüllt blieben. Wer es nicht mitfühlen kann, welch eine Schallkraft selbst das einfachste Lied dadurch erhalten konnte, daß ihm solch ein Resonanzboden untergelegt war, der wird freilich dem Männergesange des 19. Jahrhunderts niemals gerecht werden. Es darf nicht auffallen, daß seine Verächter sich größtentheils unter den Musikern selbst gefunden haben, und zwar unter denen, welchen man Mangel an Ernst und hohem Streben am wenigsten vorwerfen kann. Seit Jahrhunderten haben wir uns gewöhnen müssen, die meisten Gattungen unserer Tonkunst wie losgelöst vom Volksleben und in einer Welt für sich bestehend anzusehen. So ausschließlich pflegte man ein Tonwerk auf seinen „rein musikalischen" Werth hin zu prüfen, daß es sogar der Poesie schwer wurde, in der

Gesangsmusik die ihr zukommenden Rechte zurückzugewinnen. Daß es vollends zulässig sein soll, die Wirkung eines Liedes zum Theil auch an andere, außerkünstlerische Bedingungen zu knüpfen, mag noch immer vielen als eine Erniedrigung der reinen Kunst erscheinen. Dieser Ansicht darf sich aber wohl mit gleicher Berechtigung eine andere entgegenstellen, deren Ideal eine harmonische Entwicklung aller Kräfte einer Nation ist, dergestalt, daß eine jede dieser Kräfte in ihrem Bereiche dahin wirke, den Charakter eines Volkes vollendet auszuprägen. Das ist nun durch den Männergesang versucht worden, auf einem kleinen, unscheinbaren Kunstgebiete zwar, unter Mißgriffen, Uebertreibungen, Geschmacklosigkeiten mancher Art, und trotzdem mit einem dauernden und echten Erfolg, der die höchstfliegenden Erwartungen übertroffen hat. Nachdem unsere nationale Gesangsmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis auf die letzten Reste verkümmert war, haben wir im Männergesang eine ganz neue Form für den Ausdruck des Volksempfindens gefunden, welche sich zu einer Blüthe entfaltet hat, der kein Volk der Erde etwas Aehnliches an die Seite setzen kann. Darum loben wir es, daß Elben den nationalen Charakter des Männergesangswesen überall stark betont. Sollten wir betreffs des dritten und vierten Buches noch einen unbefriedigten Wunsch äußern, so wäre es der nach vollständigerer Mittheilung der Programme der Gesangsfeste. Eine hierdurch gebildete Statistik, die etwa einen Anhang des Werkes hätte ausmachen können, würde für die Kunstgeschichte von erheblicher Wichtigkeit gewesen sein, und Elben hatte, wie kein anderer, das Material dazu in Händen.

Das fünfte, sechste und siebente Buch behandelt die Neuzeit. Ihr glänzendstes und folgenreichstes Ereigniß, das Nürnberger Sängerfest von 1861, die dadurch veranlaßte Gründung des deutschen Sängerbundes 1862, das Wirken des Bundes, die drei Feste in Dresden (1865), München (1874) und Hamburg (1882) — alles dies wird im fünften Buche erzählt. Von der gewonnenen Höhe wird dann wiederum ein Umblick gehalten über die

Einzelbünde und -Vereine in ganz Deutschland, einschließlich Deutsch-österreichs und Böhmens (sechstes Buch) und über den deutschen Männergesang in Ungarn und Siebenbürgen, in der Schweiz, in England, Frankreich, Nordamerika, Italien, Griechenland, Türkei, Rumänien, Rußland, Australien (siebentes Buch). Hier will ich nur eine kleine Bemerkung anschließen. Der vorletzte Abschnitt des Buches hat die Ueberschrift: „Vordringen des Männergesangs zu den Franzosen und Engländern" und soll nicht vom deutschen Gesang in den genannten Ländern handeln, sondern von französischen und englischen Singvereinen, die in Nachahmung der deutschen dort entstanden, und von Compositionen, welche für sie geschaffen sind. Abgesehen davon, daß mit diesem Inhalt der Abschnitt nicht an rechter Stelle steht, ist das Thema auch ein solches, daß es, einmal berührt, eine längere Ausführung verdient hätte. Vor allem durfte der so eigenthümlich entwickelte skandinavische Männergesang nicht unbeachtet bleiben. England ist auf einer halben Seite abgehandelt und auch über Frankreich ließe sich mehr sagen. Der wackere G. Kastner kommt bei Elben schlecht weg. Allerdings ist Kastner ein Mann, den man als Ganzes nehmen muß, um für seine einzelnen Leistungen, auch die schwächeren, den Standpunkt billiger Beurtheilung zu finden.

Ueber den im engeren Sinne musikalischen Theil des Buches habe ich im Verlauf der Besprechung nur erst einige gelegentliche Bemerkungen fallen lassen. An der Bearbeitung, die er für die zweite Auflage erfahren mußte, hat sich Capellmeister Schletterer in Augsburg betheiligt. Elben spricht sich im Vorwort darüber aus, wie weit Schletterers Mitwirkung geht: sie betrifft zumeist die neuere Zeit. Ich habe schon gesagt, daß eine so vollständige Trennung der rein musikalischen Würdigung des Männergesanges von seiner geselligen, politischen und nationalen mir nicht unbedenklich erscheint. Nehmen wir aber die Sache hin so wie sie nun einmal ist, so findet sich auch in diesem Abschnitt manches

treffende Wort und über die Charakteristiken von Nägeli, Zelter, Kreutzer, Silcher kann man als wohlgelungene erfreut sein. Andere Meister: Schubert, Mendelssohn, auch Friedrich Schneider, wollen in ihrer Individualität nicht recht klar werden, und bei Weber fehlt vor allem der Hinweis auf die enorme tonbildliche Kraft, die er selbst im kleinsten seiner Männerchöre an den Tag legen kann[1]). Der Verfasser hält sich leicht zu sehr im Allgemeinen; eingehendere technische Untersuchungen, z. B. über die Behandlung und Erweiterung der Liedform bei den verschiedenen Meistern und über ihre Art, mehrstimmig zu setzen, wären hier sehr erwünscht und zur gänzlichen Erfüllung der Aufgabe auch unerläßlich. Zur Belebung der Charakteristik hätte es gedient, wenn von den Dichtungen häufiger und eingehender die Rede gewesen wäre, denen die Meister ihre Töne gesellt haben. Auch die Veranlassungen, auf welche, die Zeit und die Verhältnisse, in welchen gewisse besonders bedeutsame Gesänge entstanden sind, lernte man gern genauer kennen. Bei den hervorragendsten Meistern vermißt man eine annähernd vollzählige Angabe ihrer Werke, so weit irgend möglich mit Entstehungs- oder doch Erscheinungsjahr; bei Marschner z. B. finde ich nur einen kleinen Theil der Lieder, die unbestritten ersten Ranges sind, verzeichnet, und bei keinem die Opuszahl, zu der es gehört. Meine Haupteinwendungen gegen den ganzen Abschnitt möchte ich in zwei Punkte zusammenfassen. Der eine: Der innere Zusammenhang zwischen den einzelnen Componisten und somit

[1]) Elben sagt S. 402: „Lützows Jagd ist zum Volkslied geworden mit seinem hinreißenden, alle Hörer zum Mitsingen einladenden Schluß." Die letzten Worte lassen muthmaßen, daß auch er das Lied nur in jener Verunstaltung kennt, welche den viertaktigen Refrain wiederholt. Dann fällt er allerdings hinreichend in die Ohren. Aber der Zauber des unvergleichlichen Tonbildes — die von fern heranbrausenden und wie im Sturmwind mit Hörnergeschmetter vorüberfegenden Reiter — ist völlig zerstört. Es ist Zeit, gegen diese Mißhandlung eines Meisterstückes einmal nachdrücklich Verwahrung einzulegen.

das eigentlich Musikgeschichtliche wird nicht deutlich. Unser Verfasser theilt allerdings den Stoff in mehrere Paragraphen, und was in einem Paragraphen zusammen abgehandelt wird, soll offenbar auch in einer engeren Beziehung stehen. Aber ich vermag diese Beziehung in sehr vielen Fällen nicht zu finden und vermisse sowohl Princip als Methode der Darstellung. Warum wird in § 61 der Schwabe Kreutzer (S. 413) von den andern schwäbischen Tonsetzern (S. 417) abgetrennt, und warum diese wieder von dem Volksliedermanne Silcher (S. 423)? Zwischen diesem und jenem besteht doch eine augenfällige künstlerische Verwandtschaft. Wie verschieden sind beide von Marschner, wie verschieden alle drei wieder von Loewe! Und doch werden unmittelbar nach Kreutzer erst diese letzteren und dazu noch Methfessel und Reißiger abgehandelt. Schneider dagegen, der unzweifelhaft mit ihnen zusammengehört, ist im vorhergehenden Paragraphen besprochen und befindet sich hier zwischen den Berlinern einerseits und Spohr und Schubert andrerseits. In § 62 wird für einen neuen Zeitabschnitt Mendelssohn als beherrschende Persönlichkeit aufgestellt. Unter seinen „Zeitgenossen und Nachfolgern" finden wir auch — die Brüder Lachner. Man wundert sich darüber um so mehr, als Franz Lachner vom Verfasser selbst „der letzte Vertreter der klassischen Zeit" genannt wird. In der That gehört er zur Wiener Schule, ist Süddeutscher vom Wirbel bis zur Sohle, war also mit seinem Freunde Schubert, auch mit Kreutzer zusammen und sammt diesen möglichst in die Nähe Webers zu bringen. Aber zwischen ihm und Mendelssohn sind keine Gemeinsamkeiten. Unter den Nachzüglern Mendelssohns, die in recht bunter Reihe vorbeidefiliren, bemerken wir zu unserer Ueberraschung F. Kücken, der freilich in Sachen des Geschmacks sehr viel von Mendelssohn hätte lernen können, es aber leider nicht gethan hat und im übrigen außer jedem inneren Contakt mit ihm steht. Nach dem Ende des Zuges hin wird es dann immer tumultuarischer, auf den letzten Seiten

drängen sich nur noch Namen vorüber, darunter manch einer, der, wenn auch in Mendelssohns Gefolgschaft, doch einen aparten Platz verdient hätte, wie der liebenswürdige, feingebildete Wilhelm Taubert. Solch ein Verfahren ist auch dem Nachsichtigsten zu bunt. Und erwägt man es genau, so wird sich finden, daß Mendelssohn die Rolle eines Führers in der Geschichte des Männergesangs überhaupt nicht beanspruchen kann. Seine Männerchöre sind ausgezeichnet durch Frische, Gewähltheit und geistvolle Arbeit. Sie ragen durch ihre künstlerische Vornehmheit hoch hinaus über das Meiste, was um 1840 erschien. Dennoch ist von der Grundempfindung, die seit Anfang des Jahrhunderts im Männergesang Ausdruck suchte, kein starkes Maß in ihnen zu entdecken. Mit dem ihm eignen wunderbaren Stilgefühl hat er sich auch hier dem Charakter der Form angeschmiegt. Aber er erscheint mehr von der Zeitwoge getragen, als daß er sie sich zu Dienst gezwungen hätte. Eher ließe sich noch behaupten, daß er mit seinen großen, begleiteten Werken, dem Festgesang an die Künstler und den beiden Sophokleischen Tragödien neue Wege geöffnet hätte.

Der andere Punkt ist dieser, daß zwischen den verschiedenen Formen, in welchen Männergesang möglich und im Verlauf der Geschichte auch thatsächlich geworden ist, nicht in gebührender Weise unterschieden wird. Wer nur einigermaßen in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts bewandert ist, der weiß, daß hier Tonsätze, welche nur von Männerstimmen angeführt werden sollen, etwas ganz Gewöhnliches sind. Hätte nun der Verfasser vom mehrstimmigen weltlichen Liede Senfls oder Haßlers gesprochen, so wäre zwar festzustellen gewesen, daß dieses in Tonalität, Art der Mehrstimmigkeit, großentheils auch Besetzung vom Männerchorliede wesentlich verschieden ist. Aber man hätte wenigstens einige Aehnlichkeiten zugeben können. Wo aber diese bei den polyphonen Messen und Motetten zu finden sein sollen, wenn man sich nicht eben damit begnügen will, daß manche Stücke ohne Mit-

wirkung der Sängerknaben von den männlichen Sängern allein ausgeführt wurden, ist gar nicht einzusehen. Mit gleichem Rechte hätten auch alle die Compositionen, die in den „Männergesangvereinen" des 17. und 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden, genannt werden können. Welchen Zweck hat es ferner, in den Werken Händels und Haydns nach Stellen zu suchen, wo einmal nicht der volle Chor, sondern nur die Männerstimmen als Theil des Chors verwendet werden? Vollends in den Opern Glucks, Mozarts und anderer, da hier der Männerchor oft durch rein dramatische Gründe bedingt ist? Alle diese Bemühungen führen eher von der Sache ab, als zu ihr hin, und sind daher eben so wenig am Platze, wie das gesammte erste Buch des Werkes, über das ich mich oben weiter verbreitet habe.

Der Grund und Boden des modernen Männergesangs ist das Lied, und zwar das unbegleitete mehrstimmige Lied. Die Vereinigung dieser drei Merkmale ließ eine Kunstform entstehen, welche am Anfange unseres Jahrhunderts etwas durchaus Neues war. Es gab keinen unbegleiteten Kunstgesang im 18. Jahrhundert, wenn man nicht etwa die Gesänge der Currende ausnehmen will. Wer die Berliner Singakademie als Pflegerin eines solchen anführt, verwechselt das Später mit dem Früher. Unter Fasch und Zelter, also bis zum Jahre 1832, ist hier niemals ohne Begleitung gesungen worden; wenigstens war immer ein accompagnirender Flügel da. Selbst die ersten Männerchöre, die aus diesem Kreise hervorgingen, sollten accompagnirt werden: in zufälliger Ermangelung eines Claviers nahm man eine Guitarre, aber das ärmliche Geklimper verschwand in den Massen der kräftigen, frischen Männerstimmen, die auch ohne Stütze im Ton blieben, und nun erst ging man wenigstens beim Männergesange und in der bald darauf gegründeten Liedertafel dauernd zum unbegleiteten Gesange über[1]). Welche Folgen die Befreiung des auf sich selbst gestellten Gesanges für die Stimmen-

[1]) Bornemann a. a. O. S. X.

führung und für die Behandlung der Harmonie haben mußte, sieht ein jeder. Sie bildet aber auch die nothwendige Voraussetzung für eine volksthümliche Entwickelung des Männergesanges. Das accompagnirende Clavier fesselt den Gesang ans Zimmer: er bleibt Haus- oder Kammermusik. Erst wenn er gelernt hat, sich nur durch die eignen Schwingen tragen zu lassen, kann er ausfliegen ins Freie, wie der Vogel aus dem Käfig. Nun können die Sänger ihr Lied ertönen lassen im Wandern und in der Waldesruhe, auf der Wogenbahn, unter dem Fenster, im Lagerleben des Krieges, wo sie gehen und stehen. Das unbegleitete Gesangstück mußte von mäßigem Umfang und einfach gegliedertem Wuchs sein, um nicht zu große Schwierigkeiten für die Ausführung hervorzurufen. Diesen Anforderungen entsprach die Liedform aufs vollkommenste, und durch eines jener glücklichen Zusammentreffen, die immer eintreten, wo etwas Bedeutendes entstehen soll, ereignete es sich, daß die Poesie das Verlangen der Musik in ausgiebigster Weise befriedigen konnte durch einen Reichthum schönster Lyrik, wie er in Deutschland niemals größer dagewesen war. Wer nun die musikalische Geschichte des Männergesangs darstellen will, der muß vom unbegleiteten mehrstimmigen Liede nicht nur ausgehen, sondern es auch in seiner Pflege und in seinen Wandlungen bis auf die neueste Zeit beständig als Richtschnur nehmen. Dadurch würden gleich anfangs die meisten und bedeutendsten Compositionen Franz Schuberts als nicht zur Sache gehörig abgetrennt. Gegen ihre rein musikalische Schönheit soll nichts gesagt und ebensowenig soll es unseren Männergesangvereinen verwehrt werden, sich gründlich mit ihnen zu beschäftigen. Aber sie gehören in einen ganz andern geschichtlichen Zusammenhang. Mehrstimmige Gesänge mit Clavierbegleitung, also fürs Haus oder den Privatsalon bestimmt, waren kurz vorher in Wien aufgekommen, und zwar durch Joseph Haydn. Die ausgezeichnet schönen geistlichen und weltlichen Gesangstücke, welche man in Band VIII und IX der alten Breitkopf und

Härtelschen Ausgabe vereinigt findet, begründeten eine neue Gattung feiner Gesellschaftsmusik. In ihren Kreis gehört zumeist, was Schubert für Frauen- oder Männerstimmen mit Begleitung componirt hat, oder es ist doch, wie der „Nachtgesang im Walde“ und der „Gesang der Geister über den Wassern“ von diesem Ausgangspunkte entwickelt, freilich mit Schubertscher Kühnheit. Es handelt sich auch hier nicht eigentlich um Chorgesang, wennschon manche Gesänge eine stärkere Besetzung vertragen. Aus dieser Darlegung ergibt sich aber der innere Grund, warum Schuberts Männergesänge im weiten Bereich der Liedertafeln und Liederkränze so lange unbeachtet blieben. Nicht einzig aus Gleichgültigkeit dieser Kreise gegen ihre oft bezaubernde Schönheit geschah es, sondern weil sie eben eine ganz andre Wurzel hatten, als das volksthümliche Männerlied, und deshalb fremdartig anmuthen mußten. Aus dem Wege zu schaffen für den geschichtlichen Entwickelungsgang, wie ich ihn mir denke, wären ferner die meisten großen Compositionen für Männerchor und Orchester oder Orgel seit Mendelssohns Zeit. Dessen „Festgesang an die Künstler“, Schumanns Motette „Verzweifle nicht“, Lachners „Sturmesmythe“, Brahms' „Rinaldo“, Bruchs „Frithjof“, „Römischer Triumphgesang“, „Salamis“, „Normannenzug“ — alle diese und viele andere Werke erscheinen in Formen, die mit der Grundform des Männergesangs nichts zu thun haben. Wenn die ganze Entwicklung des Männergesangs während der ersten vierzig Jahre dieses Jahrhunderts nicht vorhanden gewesen wäre, so könnten sie, auf ihren musikalischen Bau hin betrachtet, dennoch eben so wohl componirt worden sein, wie das D-moll-Requiem des Ausländers Cherubini. Natürlich muß in solchen Stücken auch der mehrstimmige Vocalsatz ein ganz andrer werden, vor allem wird die Vierstimmigkeit unhaltbar, die nur im unbegleiteten Gesange ihre Berechtigung, wir könnten auch sagen: ihre Entschuldigung findet. Die Sache liegt doch so, daß nachdem einmal die großen Männerchöre überall in Deutsch-

land entstanden waren, die Componisten sich diese schönen Organe nicht entgehen lassen wollten und sie nun nach ihrem Ermessen verwendeten, nicht aber so, daß ihre großen Compositionen eine genetische Fortentwicklung der Formen darstellten, auf die der Männergesang sich allein gründete und gründen konnte. Hält man diese Dinge nicht streng auseinander, dann ist es nicht möglich, Geschichte zu schreiben, das Verfahren kann nur in einer Zusammenschüttung von Einzelheiten bestehen, wobei es möglich wird, sogar die „Rhapsodie" von Brahms unter die Männerchor-Compositionen zu rechnen.

Ich brauche mich wohl nicht dagegen zu verwahren, daß ich die künstlerische Berechtigung der vielen vortrefflichen Compositionen für Männerchor und Orchester an sich nicht angreife. Es handelt sich nur darum, für eine geordnete wissenschaftliche Darstellung die Bahn frei zu machen. Die Einförmigkeit seines Klangmaterials wird es dem Männerchor immer verwehren, die Größe seiner Formen über eine gewisse eng gesteckte Grenze hinaus auszudehnen, wogegen der Zutritt des vielgliedrigen und und vielfarbigen Orchesters sogleich große Dimensionen ermöglicht. Daß es indessen auch dem unbegleiteten Männerchore nicht unbedingt versagt ist, sich über die enge Liedform hinaus zu verbreiten, können die beiden Vokal-Oratorien Loewe's beweisen, und es ist bedauerlich, daß Niemand in dieser Richtung weiter gearbeitet hat. Auch die geistlichen Motetten, Psalmen, Hymnen u. s. w., wenn schon sie mehr nur einen praktischen Nothbehelf darstellen und von der Entwicklungsbahn des Männergesangs wie der Kirchenmusik gleichermaßen abseits liegen, haben doch in manch einem Falle bewiesen, daß das Material dehnbar genug ist, um auch für größere Gebilde auszureichen. Indessen gewährte schon die Liedform allein Abwechslungsmöglichkeiten genug, welche schöpferische Geister immer wieder von neuem beschäftigen konnten und die nachzuweisen eine vornehmste Pflicht der Geschichtsforschung wäre. Darüber hinaus hat das Männer-

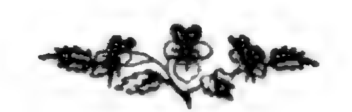
chorlied die Entstehung andrer Kunstgattungen bewirkt, und erscheint in dieser Eigenschaft in einem neuen, bedeutsamen Lichte. Daß mit der Zeit auch der Frauenchor selbständige Pflege erfuhr, ergab sich schon aus dem Gegensatze, doch konnten hier die Resultate aus manchen Gründen keine erheblichen werden. Aber das mehrstimmige Lied für gemischten Chor ist durch das Männerchorlied ins Leben gerufen. Es hat einen besonderen Reiz, diesem Hergange nachzuspüren, nicht zum wenigsten deshalb, weil man dabei wieder auf die Berliner Liedertafel als ersten Entwicklungsansatzpunkt zurückgeführt wird. Bei besonders festlichen Gelegenheiten, z. B. dem Geburtstage des Königs und der Königin, pflegte die Liedertafel Damen des singakademischen Kreises einzuladen, welche sich dann am Gesange betheiligten. So entstand eine neue Art von Gesellschaftsgesang für vier, fünf, sechs und mehr gemischte Stimmen. Aus den Büchern der Liedertafel kann man sich darüber unterrichten, ich ziehe es vor, auf Webers gedruckte Lieder für gemischten Chor hinzuweisen. Im Sommer 1812, zu derselben Zeit also, da er für die Liedertafel das „Turnierbankett" schrieb, componirte Weber vier mehrstimmige Lieder theils für Friederike Koch, theils für Frau Jordan-Friedel und deren Kreis, d. h. den Singakademie-Kreis, denn beide Damen gehörten ihr als Hauptstützen an, zudem waren Flemming, der Verlobte der Koch († 1813, Componist des Integer vitae), und der Gatte der Jordan-Friedel eifrige Liedertäfler. Die Lieder sind: „Lenz erwacht und Nachtigallen" (3. Juni 1812) für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe, „Zur Freude ward geboren" (17. Juni 1812) für 1 Sopran, 2 Tenöre und Baß, „Geiger und Pfeifer, hier habt ihr Geld darauf" (6. Aug. 1812) für dieselben Stimmen, „Heiße, stille Liebe schwebet" (8. Aug. 1812) für dieselben Stimmen. Schon ein Blick auf die Besetzung zeigt, auf welchen Weg sich die Phantasie des Componisten hatte leiten lassen. Den Stamm des mehrstimmigen Körpers bildet der Männerchor, ihm ist durch Hinzufügung

einer Sopranstimme, oder zweier, gleichsam noch ein Stockwerk aufgesetzt. Durch die natürliche Beschaffenheit der menschlichen Stimmen und ihr Verhältniß zu einander kann eine solche Besetzung nicht hervorgerufen sein, sie muß ihren äußeren Grund haben, der hier eben die Anknüpfung an den Männerchor der Liedertafel war. Chorlieder dieser Art entstanden dann fort und fort. Auch Marschners drei sechsstimmige Gesänge Op. 55, welche gegen Ende der zwanziger Jahre in der Zeit seiner „Tunnellieder" componirt sind, gehören dazu. Sie sind für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe gesetzt und „der Singakademie zu Berlin sowie deren würdigen Direktor Herrn Professor Zelter" gewidmet. Es versteht sich schon nach den Texten von selbst, daß nicht die eigentliche Singakademie gemeint ist, sondern die Liedertafel in solchen Fällen, wo Damen eingeladen wurden. Das erste Lied scheint sogar auf die „obligaten klingenden Gläser" eingerichtet zu sein, womit die Liedertafel manche ihrer Tafelgesänge zu accompagniren pflegte. Mendelssohns Lieder für gemischten Chor kommen, mit einer früheren Ausnahme, erst 1839 zum Vorschein, da also das Männerchorlied schon seit Jahrzehnten in schönster Blüthe stand, und Mendelssohn selbst hat sich diesem früher zugewendet, als jener Gattung. Ob auch bei ihm Berliner Anregungen mitwirkten, bleibe hier dahingestellt. Da mittlerweile überall in Deutschland sich Vereine für gemischten Chor gebildet hatten, mußte es in der Luft liegen, das Beispiel der Männerchöre mit anderem Material nachzuahmen. So gewiß nun das Lied für gemischten Chor die höhere Kunstgattung von beiden ist, so sicher ist anderseits, daß es in dem Wettstreit mit dem Männerchorliede den kürzeren gezogen hat. Es läßt sich daraus wieder einmal erkennen, wie viel in der Geschichte darauf ankommt, daß etwas zu rechter Zeit erscheint. Weil dies beim Männergesang der Fall war, ist er zu einer neuen Kunstgattung erwachsen, die nach jeder Seite hin, auch der technischen, eine vollständige Ausbildung aller ihrer Kräfte

zeigt. Wenn es bei ihm nicht an einzelnen Fällen fehlt, in denen nach einer falschen Richtung experimentirt ist, so kommt dergleichen in der Entwicklung jeder Kunstgattung vor. Im allgemeinen muß gesagt werden, daß sich in der Art für Männergesang zu schreiben eine feste Technik hergestellt hat, die für alle Zeit als Muster gelten kann. Anders im Lied für gemischten Chor. Es ist nach Mendelssohns Vorgang viel gepflegt worden. Aber wollen wir ehrlich urtheilen, so ist keiner über das hinausgekommen, was jener beim ersten Anlauf so glücklich erreicht hat. Die meisten sind weiter hinter ihm zurückgeblieben. Die reicheren Mittel des gemischten Chorlieds sind nicht entfernt so vollständig und sachgemäß ausgenutzt worden, und wenn man die Blüthe des mehrstimmigen A cappella-Gesanges im 16. Jahrhundert vergleicht, so darf man, ohne jemandem zu nahe treten zu wollen, doch wohl sagen, daß unsere Zeit im Belang der Technik sich zu jenem verhält, wie der Stümper zum Meister. Der Grund mag mit darin liegen, daß jene alten Muster erst in neuester Zeit anfangen, den Musikern bekannter zu werden, die meisten also aufs Experimentiren angewiesen waren, in dem sie ihr Stilgefühl nicht immer so sicher leitete, wie Mendelssohn. Aber der Hauptgrund war doch wohl ein anderer. Das Madrigal der Italiener, das Lied der Deutschen wäre im 16. Jahrhundert nicht zu jener außerordentlichen Ausbildung gelangt, wenn nicht — namentlich in Italien — die gesellschaftlichen Verhältnisse sie im höchsten Maße begünstigt hätten. Im Deutschland unseres Jahrhunderts fehlte diese Gunst der Verhältnisse. Die Stätten, wo allein das Lied für gemischten Chor eine wirklich fördernde Pflege bilden konnte, waren die großen Chorvereine. Sie aber hatten wichtigere Aufgaben und konnten das Lied nur als Mitläufer behandeln. Dagegen traf beim Männergesang alles zusammen, was zur Pflege des Liedes nur irgend gewünscht werden konnte. Nicht an letzter Stelle ist dahin zu rechnen, daß die Männerchorlyrik sich

auf einem unbegrenzten Gebiete bewegen konnte, während für den gemischten Chor die Wahl der poetischen Gegenstände, eben weil Frauen sich betheiligten, eine beschränkte sein mußte.

Doch genug von diesen Dingen, die über das Gebiet hinausführen, das zu bearbeiten unser Verfasser sich vorgesetzt hatte. Was ich angedeutet habe, sollte nur die Ansicht weiter begründen, daß nicht allein in sozialer und politischer, sondern auch in rein künstlerischer Hinsicht die Hauptbedeutung des Männergesangs ganz und gar auf dem Liede beruht. Jetzt, da er sich dem Abschluß einer großen Periode zu nähern scheint, ist es gut, auf diese Wurzel seiner Kraft mit Nachdruck hinzuweisen, damit die Kraft nicht in falscher Züchtung vergeudet wird.



Johann Georg Kastner.

Kastner, Johann Georg, wurde den 9ten März 1810 in Strasburg gebohren. Früh schon verrieth er eine vorzügliche Neigung zur Musik. Im sechsten Jahre erhielt er Unterricht im Clavier und im Gesange. Neben seinen Musikbeschäftigungen frequentirte er das Strasburger Gymnasium, wo er alle Vorstudien machte, die zur künftigen Laufbahn, der theologischen nehmlich, der man ihn bestimmte, [verlangt wurden]. Sein Fleiß und sein Augenmerk war jedoch im besonderen Maaße auf die Erlernung der Musik gerichtet. Auch waren seine Fortschritte im Klavier, nach kurzer Zeit, von erheblichem Erfolge, und als Knabe noch wagte er schon einige kleine Kompositionsversuche. Zudem lernte er die hauptsächlichsten Instrumente kennen und behalf sich hiebei selten fremden Rathes. Im Jahre 1826 kam ihm ein altes Manuscript zu Gesichte, das von Harmonie handelte; durch diese Schrift angeregt, sah sich K. nach größeren Werken um, und studierte zu diesem Behufe die vorzüglichsten deutschen Lehrbücher der Tonkunst. — 1827 wurde er in die Matrikel des theologischen Seminariums aufgenommen. In den Ferien desselben Jahres schrieb er eine Ouverture, Chöre, Märsche, Zwischenacte ꝛc. zu einem Drama: „die Erstürmung Missolonghis", mit Succeß auf der Strasburger Bühne vorgestellt; wie auch die Ouverture, Entr' actes, Marches ꝛc. des Dramas: „der Schreckenstein". —

Nach vorhergegangenem, glücklich bestandenem Staatsexamen übersandte ihm, 1829, die Pariser Academie das Diplôm eines Bacchelier-ès-lettres. Um dieselbe Zeit auch erhielt K. vom Kapellmeister Maurer Unterricht in der Instrumentation und practischen Composition, und 1830 machte ihn der Musikdirector Roener mit der Lehre des doppelten Contrapunctes und der Fuge bekannt. — Im folgenden Jahre kam Kastner in den Besitz der Werke Reicha's, die er studirte. Nebenbei componirte er mehrere Serenaden für Männerstimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten. 1832 verfaßte er eine große Oper in fünf Acten „Gustav Wasa" (im nehmlichen Jahre aufgeführt). Hiermit war aber auch über sein künftiges Leben entschieden, er trat freiwillig von der Theologie ab, um sich mit ungetheiltem Interesse der Tonkunst hinzugeben. 1833 verfasste er eine zweite fünfactige Oper: „die Königin der Sarmaten", 1835 vorgestellt. Sodann „der Tod Oscar's", Oper in 4 Acten, und „der Sarazene", eine komische Oper in 2 Acten.

1835 begab sich Kastner nach Paris, wo er sich gleich anfangs mit Reicha verband, der, in freundschaftlichem Verkehr, belehrend auf den jungen Künstler einwirkte.

Hierauf veröffentlichte K. nach einander folgende Werke, die sämmtlich die Approbation der Academie royale des Beaux-arts de l'Institut de France erhielten". . .

Der Leser, dem nicht unbekannt sein wird, daß Johann Georg Kastner unlängst einen Biographen gefunden hat, irrt, wenn er etwa meinen sollte, daß diese Notizen aus dem Werke Hermann Ludwigs ausgezogen seien, oder sonst in irgend einem Zusammenhang mit ihm ständen. Kastner wurde 1843 auf Meyerbeers Vorschlag zum auswärtigen Mitglied der königlichen Akademie der Künste zu Berlin erwählt. Es ist üblich, bei dieser Gelegenheit eine kurze Autobiographie einzureichen, welche im Archiv der Akademie niedergelegt wird. Mit jener Skizze hat Kastner dieser Sitte entsprochen. Es folgt dem letzten Satze noch die Aufzählung seiner theoretischen und praktischen

Werke; dann erwähnt er seiner 1840 erfolgten Promotion zum Ehrendoctor der Universität Tübingen und nennt die deutschen und französischen Zeitschriften, an denen er mitarbeitet. Dem Verfasser der Biographie ist diese Quelle unbekannt geblieben. Es lohnt sich, sie nachträglich ans Licht zu bringen, weil sie in einigen Einzelheiten seiner Darstellung widerspricht. Ich maße mir nicht an, zu entscheiden, auf welcher Seite das Recht ist. Sicherlich verdienen Kastners eigene Angaben volles Vertrauen. Aber auch der Biograph hat gewissenhaft gearbeitet, und es ist nicht unerhört, daß sich jemand über eigne Erlebnisse nach Jahren im Irrthum befindet. Warten wir also ab, ob der Verfasser sich veranlaßt sieht, in der Sache selbst das Wort zu nehmen.

Die Anregung zu dem biographischen Denkmal, welches Kastner 19 Jahre nach seinem Tode erhalten hat, ist von dessen Wittwe ausgegangen [1]). Ihrer Pietät ist die prachtvolle Ausstattung des Buches zu verdanken; sie ist es jedenfalls auch zunächst gewesen, die dem Biographen das Material geliefert hat. Durch das vereinigte Bemühen beider ist ein werthvolles Werk zu Stande gebracht worden. Mit ihm betritt Hermann Ludwig (von Jan), der als Schriftsteller in Straßburg lebt, meines Wissens zum ersten Male das Gebiet der Musikwissenschaft. Er hat mehr zu geben getrachtet, als eine einfache Lebensdarstellung. Er hat gesucht, die Biographie zum Geschichtsbilde zu erweitern. Hierzu war er, sowohl wegen der reichen Begabung und Wirksamkeit, als auch wegen der Eigenart Kastners wohl berechtigt. Diese Eigenart aber beruht auf einer Verquickung germanischen Wesens mit französischer Kultur, wie sie eben nur an dem Elsässer, oder richtiger: Straßburger unseres Jahrhunderts zu

[1]) Hermann Ludwig, Johann Georg Kastner. Ein elsässischer Tondichter, Theoretiker und Musikforscher. Sein Werden und Wirken. Zwei Theile in drei Bänden. Mit einer Portraitradirung Kastners, Lichtdruck-Abbildungen, Facsimiles und Musikbeilage. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1886.

Tage treten konnte. Wenn also der Biograph in weit ausgreifender Einleitung die politische und geistige Entwickelung des Elsasses von alter Zeit her dargelegt, so hat er sich dadurch nicht nur den Dank aller derjenigen Deutschen verdient, welchen nicht gestattet ist, durch eigne Studien und Erfahrungen sich von diesen Dingen ein Bild zu machen, denen aber Belehrung hierüber schon aus vaterländischen Gründen hocherwünscht sein muß. Er hat durch seine Schilderung zugleich die unentbehrliche Grundlage zum Verständniß und zur richtigen Würdigung der Persönlichkeit Kastners gegeben. Ein echter Sohn des alemannischen Elsaß, aber durch Schicksal und eigne Neigung bestimmt, in der gallischen Hauptstadt zu leben und zu wirken, gehörte er zu den Talenten, „welche in frischem und lebendigem geistigen Stoffwechsel ihrer Nationalité morale und Nationalité politique im Boden des Adoptivvaterlandes Früchte trugen, in denen die durchaus vorwiegende urheimathliche Natur jener zur Ehre, dieser zu Nutz und Frommen gereichte“. Solche Talente sind „selten genug, um in ihrer Eigenart erhöhtes Interesse für ihren Entwicklungs- und Schaffensgang zu erwecken“ (I, 54). Darum ist es auch sehr wohlgethan, wenn der Verfasser bei der Erzählung von Kastners Jugend eingehend verweilt und die ihn umgebenden Zustände zu breiter Anschaulichkeit gelangen läßt.

Schade nur, daß das Bestreben, den Hintergrund allenthalben recht reich auszufüllen, manchmal zu einer Verwischung der Grenzen geführt hat, die zwischen Biographie und allgemeiner Geschichte bestehen. Wie viel von dieser einem Lebensbilde zugesetzt werden darf, dafür gibt es einen sicheren Maßstab. Zustände oder Bewegungen der Allgemeinheit dürfen sich nur dann vor dem Leser entfalten, wenn das Individuum, dessen Leben beschrieben wird, eine Spitze derselben bildet, in ihnen eine Führerrolle spielt. Die Spitze kann hoch oder niedrig, die Führerrolle groß oder klein gewesen sein Je nach diesen Erwägungen wird der Schriftsteller das Geschichtsbild ausführlicher gestalten oder mehr nur andeuten. Ist eine bestimmende Be-

theiligung des Individuums gar nicht nachweisbar, so muß der tiefe Hintergrund überhaupt verschwinden. Denn er würde die Theilnahme des Lesers von der Hauptsache abziehen, und eine einheitliche Form des Lebensbildes wäre unmöglich gemacht. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt, ist die Schilderung der Juli-Revolution (I, 225—243) viel zu breit gehalten: man verliert Kastner zeitweilig ganz aus den Augen. Was gesagt werden mußte, um klar zu machen, wie sich Kastners Entwickelung in diese Ereignisse verschlang, ließ sich auf wenigen Seiten thun. Das Gleiche gilt von dem „Blick auf Paris im Jahre 1835" (II, 3—69). Gewann Kastner für die Pariser Gesellschaft unter dem Bürgerkönigthum auch nur annähernd eine ähnliche Bedeutung, wie Alfred de Musset, George Sand, Heinrich Heine, wie Auber, Meyerbeer, Liszt, Chopin? Ich glaube: nein, so hoch auch seine hiervon ganz unabhängigen Verdienste anzuschlagen sind. Oder wäre es doch der Fall gewesen, so träte es in des Biographen Darstellung nicht hervor, und dann läge der Fehler in ihr. Außerdem aber: von dem Leserkreis, welchen sich der Verfasser vorgestellt haben wird, ist wohl anzunehmen, daß er mit jenen Zuständen mehr oder weniger vertraut ist. Auch mit Rücksicht hierauf hätte er sich kürzer fassen können.

Selbst in der strengsten wissenschaftlichen Arbeit soll man niemals die Rücksicht auf die Formgebung gänzlich hintan setzen. Für die Biographie gilt das noch viel mehr. Denn die Biographie ist keine ausschließlich wissenschaftliche Form, die Kunst hat an ihr einen sehr erheblichen Antheil. Ich meine natürlich nicht, daß die Strenge der Forschung sich auch hier nur das Allergeringste erlassen dürfte. Aber nothwendig ist auch, daß endlich ein Ganzes entsteht, das als solches einen proportionirten, wohlgefälligen Eindruck macht. Auch die Schreibart muß auf einen solchen Eindruck zielen. Ich berühre hier eine schwache Seite unseres Buches. Dem Stil fehlt die Schlichtheit und Natürlichkeit, welche bei einem vorwiegend erzählenden Werke den Grundton abgeben sollte. Die Satzbildung ist schwerfällig,

manchmal labyrinthisch verworren. Man sehe II, 3, von Zeile 14, II, 381, oben; oder I, 179, von Zeile 6; II, 126, von Zeile 5. Man versuche einmal, diese Sätze vorzulesen, und beobachte, wie viele der Zuhörer sie verstehen. Ich schreibe sie nicht ab, weil durch das Citiren von Einzelheiten diese leicht unverhältnißmäßig hervortreten. Aber wer nachliest, wird mir beistimmen, und ich glaube der Verfasser selbst dürfte mir nicht Unrecht geben. Ein gesuchtes, schwülstiges Wesen verstärkt die unerfreuliche Wirkung. Es fehlt dem Schriftsteller gar nicht an Anschauungen und Bildern; aber was er häufig vermissen läßt, ist Maß und Geschmack. Die beiden letzten der angeführten Stellen bieten Belege: hier will er durch bildliche Anwendung musikalisch-technischer Ausdrücke eine gewisse Stimmung hervorbringen, die den Inhalt der Sätze heben soll. Ich kann aber nur finden, daß er sich in den Mitteln ganz vergriffen hat. Wie weit steht er mit diesem Theile seiner Leistung hinter der Stilkunst der Franzosen zurück! Und es lag doch so nahe, sich ihrer gerade bei dieser Arbeit zu erinnern.

Eine andere Ausstellung, die ich den Bemerkungen über den Stil des Buches anschließe, betrifft die Art, wie der Verfasser die Quellen französischer Sprache benutzt hat. Daß er sie sehr häufig unverarbeitet in seine Darstellung einfließen läßt, soll ihm nicht vorgeworfen werden, obschon ich glaube, er hätte sich auch hierin mehr beschränken können. Unzulässig aber müssen die vielen und langen, oft Seiten langen, Anführungen in der Originalsprache erscheinen. An anderen Stellen freilich gibt er Verdeutschungen, aber ein Grundsatz des Verfahrens ist nicht erkennbar, und dadurch wird die Sache noch bedenklicher. Die sprachliche Einheit in einem Buche festzuhalten, müßte für jeden Schriftsteller ein Gesetz sein, dem er nur in den dringendsten Fällen und dann nie ohne gute Begründung zuwider handelte. Der Verfasser wird nicht einwenden, daß er bei jedem seiner Leser die Kenntniß der französischen Sprache habe voraussetzen dürfen. Er weiß so gut wie wir, daß der Uebergang von einer Sprache

zur andern jedesmal auch einen Umsprung der Stimmung mit sich führt. Selbst der geduldigste Leser wird bei solch zweckloser Turnerei endlich müde, zerstreut, verdrossen. Fremdsprachliches soll man, wenn die Anführung des Originals wissenschaftlich nothwendig ist, als Anmerkung oder Anhang geben. Es ist besonders der dritte Band, in dem der gerügte Uebelstand störend entgegentritt. Und überhaupt will es mir scheinen, als ob die gründliche Durcharbeitung des Stoffes, welche dem Leser von Anfang her ein wohlthuendes Gefühl der Sicherheit gibt, sich verringere, je mehr es dem Ende zugeht.

Von dem neunten Abschnitte des dritten Bandes, der im Rückblick ein Gesammtbild des ganzen Menschen Kastner vor uns aufsteigen läßt, gilt dies Urtheil aber nicht. Hermann Ludwig besitzt eine Eigenschaft, welche schwer genug wiegt, die berührten Mängel auszugleichen, er besitzt Gestaltungskraft. Diese zeigt sich nicht nur in dem erwähnten Rückblick, sondern auch in der Einleitung des ersten Bandes, in Kastners Jugendgeschichte, in der Erzählung des Lebens Boursaults und seiner Tochter, kurz überall da, wo es gilt, aus gegenständlichem Stoff zu gestalten. Da entstehen unter seiner Feder anschauliche, lebensvolle Bilder, welche sich der Phantasie des Lesers einprägen, und — ich wiederhole es — das hier sich offenbarende Talent ist stark genug, um die von seiner Schreibart ausgehenden weniger günstigen Eindrücke einigermaßen zurückzudrängen. Seinen Beruf zu biographischer Darstellung hat er erwiesen; möchte es ihm in späteren Arbeiten gelingen, auch seinen Stil zu der Anmuth und Klarheit durchzubilden, welche man von seinem Talente erwarten darf.

Nun wird es vielleicht zu hören befremden, muß aber doch gesagt sein, daß man trotz alledem eine erschöpfende Vorstellung von dem, was Kastner war und wirkte, nicht gewinnt. Wir machen die Bekanntschaft eines Charakters von seltener Tüchtigkeit und widmen ihm gern unsere volle Hochachtung und Sympathie. Für denjenigen, welcher den Mann aus seinen Werken

schon kennt, ist das Buch anregend und belehrend. Wer aber von seiner Bedeutung noch nichts oder wenig gewußt hat — und ich fürchte, die Mehrzahl der Leser ist in dieser Lage —, der wird auch nach Lesung des Buches in der Hauptsache nicht viel besser daran sein. Der Verfasser, so löblich bestrebt, uns Kastner überall in lebendiger Verbindung mit seiner Mitwelt zu zeigen, hat auf eine kritische Prüfung seiner Werke fast ganz verzichtet. Wir erfahren nichts über Stil und Gehalt seiner Jugendcompositionen, nichts über die Vorbilder, welche sich in ihnen erkennen lassen. An einer Stelle werden Weber und Beethoven als diejenigen Meister genannt, zu denen er sich am meisten hingezogen fühlte, doch sei sein eigenes Schaffen frei geblieben von eigentlichen Anklängen (III, 273). Sind hiermit nur die Werke Kastners aus der Zeit seiner Reife gemeint, oder auch seine Jugendwerke? Und wenn auch in diesen keine Anlehnung sichtbar wird, worauf stützt sich die Behauptung innerer Verwandtschaft? Welche Stellung nimmt er in Paris als Operncomponist zu seinen Zeitgenossen ein? Wie verhalten sich seine Männerchöre zu den gleichzeitigen deutschen? Welcher Art ist der Stil seiner Symphonie-Cantaten? Bei den musikwissenschaftlichen Werken Kastners fragt man nach der Art der Forschung, nach der Bedeutung und Sicherheit der Resultate, nach der Stellung, welche Kastner unter den Musikgelehrten unseres Jahrhunderts einnimmt. Aber auf alle diese Fragen erhält man keine, oder nur eine unzureichende Antwort, und doch lag hier eine bedeutende und lohnende Aufgabe vor. Der Verfasser beschränkt sich meist darauf, die Urtheile der Zeitgenossen über Kastners Werke anzuführen. Wenn er einmal zur eigenen Analyse eines „Livre-Partition“ ansetzt, so entlehnt er die Mittel zu ihr aus den Schriften Richard Wagners und bringt dadurch unwissentlich die ganze Kunst und Wissenschaft Kastners in ein falsches Licht. Wagners Abhandlungen sind reich an ursprünglichen und bedeutenden Gedanken, aber streng genommen lassen sich diese nur auf seine eigenen Kunstwerke be-

ziehen. Auf andere Compositionen passen sie nicht, auf diejenigen Kastners wohl am allerwenigsten. Schlimmer freilich ist es noch, wenn von Schopenhauer die Werkzeuge geborgt werden, um in das Innerste der Musik einzudringen.

Die Frage, ob Kastners Musik vorzugsweise deutsches oder französisches Gepräge zeige, scheint der Verfasser in ersterem Sinne zu beantworten. Er sagt, daß die Musik im Elsaß immer einen vorherrschend deutschen Charakter getragen habe (I, 52 f.), und weiß dies auch bis zu einem gewissen Grade glaubwürdig zu machen. Daraus könnte denn mit einigem Rechte geschlossen werden, daß auch Kastner der Musiker in deutschem Wesen wurzle, wozu seine Vorliebe für Beethoven und Weber stimmen würde. Die Wirklichkeit aber widerspricht dem. Zwar seine ungedruckten Jugendwerke sind mir unbekannt; sie sind auch nach dem im dritten Bande befindlichen Verzeichniß zum größten Theil nicht mehr erhalten; vielleicht würden vor allem die Sinfonien und Ouverturen interessante Einblicke in seine Entwickelung gewähren. Aber wenn das Kind des Mannes Vater ist, so läßt sich doch von den reifen Werken ein leidlich sicherer Rückschluß wagen. Diese nun verrathen kaum irgend welche deutsche Einwirkung. Einiges, worin man Webers Geist ahnen möchte, wie der Chœur des Songes in der Symphonie humoristique: Les Cris de Paris, läßt sich eher noch auf Boieldieu zurückführen. Von Beethoven vollends nirgends eine Spur; wer die Ouverture zur Symphonie-Cantate La Saint-Julien des Ménétriers geschrieben hat, der stand sicherlich dem deutschen Sinfoniker gänzlich fern. Ich suche nicht nach Anklängen, sondern nach jener tieferen Verwandtschaft, wie sie z. B. fast alle späteren deutschen Musiker mit Weber zeigen. Daß sie bei Kastner fehlt, ist um so bemerkenswerther, als die von ihm für Gesang und Orchester componirten größeren Werke sich meistentheils in jenem romantischen Kreise bewegen, der von Weber beherrscht wurde. Aber man vergleiche nur einmal den Gesang der Sirenen in Le rêve d'Oswald mit dem Meermädchengesang im „Oberon“;

es ist sofort einleuchtend, daß sich hier französische und deutsche Musik gegenüber stehen. Auch die mehrstimmigen Männergesänge, welche Kastner unter dem Titel Les chants de la vie herausgegeben hat, und bei denen er sich deutsche Männerchöre direkt als Muster vorstellte, sind etwas gänzlich anderes, als diese. Wie konnte aus dem Elsaß, wenn es deutsch empfand, sang und spielte, ein solcher Musiker hervorgehen, zumal da der Mann in allen anderen Dingen die germanische Stammesart thatsächlich nirgends verleugnet?

Hier muß man sich erinnern, was denn zu der Zeit, da Kastner heranwuchs, von wirklich deutscher Musik in weiteren Kreisen herrschte. Mit der Instrumentalmusik der Wiener Meister und den Oratorien Haydns und Händels wird man es genannt haben. Nun war die Pflege der Musik in den verschiedenen Gauen und Städten deutschen Wesens eine sehr ungleiche, in Straßburg befand sie sich damals in offenbarem Verfall. Weder die Institute für Chormusik noch die für Orchesteraufführungen wollten gedeihen. In dieser Beziehung konnte Kastner nachhaltige Eindrücke kaum empfangen. Deutscher Männergesang hat erst nach seiner Zeit in Straßburg tiefere Wurzeln geschlagen. In der Oper aber gelangte die deutsche Art so gut wie gar nicht zur Geltung. Mozart war eine vereinzelte Erscheinung geblieben und stand für das große Publikum zu hoch. Beethoven und Spohr konnten in des Wortes voller Bedeutung überhaupt nicht als Operncomponisten gelten und verschwanden in dem Strome glänzender Talente, der nach wie vor von Italien, in zweiter Reihe auch von Frankreich ausging. Weber wäre der Mann gewesen, die Ausländerei in ihre Schranken zu weisen, hätte ihn nicht ein früher Tod vom Kampfplatz abgerufen, und Marschners Kraft war nicht nachhaltig genug, um Webers Werk siegreich zu vollenden. Cherubini, Spontini, Rossini und Bellini, Mehul, Isouard, Boieldieu und Auber — sie sind es gewesen, die der damaligen Oper auch in Deutschland die Wege wiesen. Unvergleichlich viel größer als jetzt war aber damals noch der Ein-

fluß, den die Oper auf das gesammte Musikleben ausübte. Dasjenige, was man die mittlere Tonsprache jener Zeit nennen kann — eine jede Periode besitzt ein solches auf musikalischem Gemeingut beruhendes Idiom —, war vorzugsweise durch die Opernmusik gebildet worden. Da es an bedeutenden Künstlern in Straßburg gänzlich fehlte, Kastner auf Musiker geringen Ranges oder auf sich selbst angewiesen war, auch mit 25 Jahren zum ersten Male aus diesen Verhältnissen herausgelangte, so mußte die Luft musikalischer Mittelmäßigkeit, die er in den Lebensjahren der größten Bildsamkeit und Empfänglichkeit unausgesetzt einathmete, die Entwickelung seines Geschmackes und seiner Produktionskraft natürlich stark beeinflussen. Sie würde dies nach der Richtung des Opernhaften auch dann gethan haben, wenn nicht die Aufführungen der Straßburger Operngesellschaften verhältnißmäßig noch das Beste gewesen wären, woran er seinen aufstrebenden Geist nähren konnte. Daß er mit besonderer Begierde sich auf die Operncomposition warf, ist demnach begreiflich; offenbar aber fühlte er sich auch für dramatische Musik von Natur aus am meisten veranlagt. Ich denke nicht zu irren, wenn ich vermuthe, daß er in seinen dramatischen Jugendwerken die italienisch-französische Durchschnittssprache seiner Zeit geredet hat. In Paris tritt dann allgemach eine gewähltere Art und der französische Accent stärker hervor; auch dem blendenden Eindruck der Opern Meyerbeers hat er sich wohl nicht entzogen.

In gleichem Jahre mit Kastner ist Robert Schumann geboren. Die Jugendentwickelung beider bietet Aehnlichkeiten. Hier wie dort Eltern, die der Tonkunst fern stehen, hier wie dort die Bestimmung für einen wissenschaftlichen Beruf, und der ungern gemachte Versuch, sich auf ihn vorzubereiten. Die Ungunst der Umgebung, unter der Kastner zu leiden hatte, mußte Schumann in ähnlich starkem Maße in seiner sächsischen Provinzialstadt erfahren. Freilich bot ihm das Elternhaus selbst viel reichere Quellen der Bildung, früher als Kastner gelangte er in

die Welt hinaus und an eine Stätte althergebrachter Kunstpflege, Nahrungssorgen blieben ihm erspart, er konnte sich ungehindert ausleben. Aber bei der Vergleichung der Werke beider zeigt sich ein Qualitätsunterschied, zu dessen Erklärung diese Dinge nicht ausreichen. Bei Schumann bricht eine Welt neuer und urdeutscher Kunstideen mit elementarer Gewalt hervor: hier offenbart sich ein großes schöpferisches Talent. Kastner kann man als ein solches nicht bezeichnen; ihm fehlt zwar nicht die Produktionslust, wohl aber die scharf ausgeprägte Eigenart. Es ist ein Fehler der Biographie, daß diese Thatsache nirgends bestimmt ausgesprochen wird. Der Leser, welcher nichts von Kastner kennt, schwebt in unbehaglicher Unsicherheit darüber, welch eine künstlerische Potenz er sich gegenüber hat. Diese war nicht ersten Ranges. Wäre sie es gewesen, so würde sie sich durch die beschränkenden Verhältnisse hindurch ihre Bahn gebrochen haben. Dann hätte auch wahrscheinlich nicht der Oper das Hauptstreben Kastners gegolten, sondern der deutschen Instrumentalmusik in Beethovens Sinne.

Aber damit soll nicht im entferntesten die Bedeutung des Mannes verkleinert werden, die auf seinen Compositionen nur zu einem geringeren Theile beruht. Ja, wäre er selbst nichts weiter gewesen, als Componist, so würde er immer einen ehrenvollen Platz unter seinen Zeitgenossen behaupten. Einen Höhepunkt seiner Leistungen scheint die biblische Oper Le dernier roi de Juda zu bedeuten, welche 1844 componirt und einmal bruchstückweise im Concertsaal aufgeführt worden, aber weder als Ganzes auf der Bühne erschienen noch auch durch den Druck veröffentlicht worden ist. Ein Sextett daraus theilt der Biograph als Beilage zum zweiten Bande mit; ich weiß nicht, ob dies eine glückliche Wahl war. Wer Kastner als dramatischen Componisten kennen lernen will, dem bieten die Werke dazu Gelegenheit, welche er seinen großen wissenschaftlichen Publicationen beigegeben hat: La danse macabre 1852 (in Les danses des morts), Stephen ou la harpe d'Éole 1855 (in La harpe

d'Éole et la musique cosmique), Les cris de Paris 1857 (in Les voix de Paris), Le rêve d'Oswald ou les Sirènes 1858 (in Les Sirènes), La Saint-Julien des Ménétriers 1866 (in der Parémiologie musicale de la langue française). Weil Kastner für die dritte und vierte dieser Compositionen die Bezeichnung Symphonie vocale et instrumentale, für die fünfte den Titel Symphonie-Cantate gewählt hat, scheint hier und da das Vorurtheil zu bestehen, man habe es bei ihnen mit jener Mischgattung zu thun, von der Berlioz in Romeo et Juliette ein befremdendes Beispiel geliefert hat. Die Bezeichnungen sollen aber nur auf den reichen Antheil hindeuten, welchen das Orchester an der Darstellung des Ganzen nimmt. Die Werke sind frei von allen Berliozschen Formlosigkeiten und Gewaltsamkeiten; freilich fehlen auch die genialen Blitze, welche dort über dem chaotischen Wesen aufleuchten. Kastner verläßt nirgends die bewährten Formen, überall leitet ihn ein gesunder Sinn für das Natürliche und Angemessene. Hätte jemals in Frankreich das Oratorium Pflege gefunden, so würden diese Werke zum Theil wohl in eine ähnliche Form gebracht worden sein, wie sie Mendelssohn und Schumann gewissen romantischen Stoffen gegeben haben: die „erste Walpurgisnacht", „Paradies und Peri", die Balladen vom Pagen und der Königstochter sind ihrem Wesen nach dem Oratorium verwandt. Da diese Kunstgattung den Franzosen fremd geblieben ist, hat Kastner sich überall der dramatischen Form bedient. Es sind ausgeprägte Opernscenen, die sich vor dem Hörer abspielen; die „Sirenen" kann man sogar eine vollständige Oper nennen. Der Chor spielt in allen, mit Ausnahme der Danse macabre, welche nur für Solostimmen und Orchester gesetzt ist, eine hervortretendere Rolle, als man es in der italienischen und französischen Oper sonst gewohnt ist. Dadurch bekommen sie ein gewichtigeres Wesen; aber der Stil bleibt auch hier ein durchaus opernhafter.

Liebenswürdige Musik — mit diesem Ausdruck wird man den Inhalt der Werke wohl am treffendsten bezeichnen. An der

Cantate La Saint-Julien des Ménétriers für Männerstimmen und Orchester interessirt vorzugsweise die Ouverture, auf die oben schon hingedeutet wurde. Ein fließendes, glänzendes Musikstück über Melodien der nachfolgenden Gesangscenen. Aber die Verwendung derselben ist nicht die, welche man von Weber her kennt, noch weniger die Cherubinische (Anacreon). Mögen diese Meister sich immerhin vorhandenen Materiales bedienen, so wissen sie es doch organisch zu verweben und dergestalt in den Dienst einer Grundidee zu stellen, daß Folgerichtigkeit und Einheit herrschen. Solche höhere Gesichtspunkte künstlerischer Gestaltung kommen bei Kastners Ouverture gar nicht in Frage; ungezwungen reiht sich Melodie an Melodie, wie man es etwa bei Rossini findet; vielleicht hat dessen Tell-Ouverture geradezu als Muster vorgeschwebt, zum wenigsten für das Allegro. Fehlt ihm im Ganzen eine tiefere Ursprünglichkeit, so begegnen doch im einzelnen viele charakteristische Züge. Gegen die liebliche und gewählte Naivetät der Romanze der Eva in den „Sirenen" („Le chant de la jeune fille"), die so wirkungsreich gegen den Lockruf der Sirenen kontrastirt, wird nicht leicht jemand unempfindlich sein. Der Mittelsatz des Quartetts, als man Oswald im Walde sucht und sich der verrufenen Stelle nähert („Au plus épais de ces bruyères"), trifft einen gewissen unheimlichen Ton sehr gut. In der Danse macabre ist der eigentliche Rondosatz mit seiner eintönigen Melodie, seiner schwer lastenden Begleitung und dunkeln Farbe von bedeutender Eindrucksfähigkeit, auch die Reden der Alten, des Soldaten, des Kindes zeigen ein bemerkenswerthes Talent zur Charakterisirung. Das Hübscheste, was Kastner gemacht hat, als Ganzes wie im Einzelnen, ist nach meinem Geschmacke die Symphonie humoristique: Les cris de Paris. Hier herrscht so viel fröhliche Laune, Geist, sicheres Können, Mannigfaltigkeit, die Idee des Ganzen ist, wenigstens in dieser Gestalt, so originell, die Dichtung so geschickt und anmuthig, daß ich stets mit Vergnügen an den Tag zurück denke, an dem ich dies Werk zum ersten Male ge-

lesen habe. Die Orchesterfuge, zu welcher die Voix confuses der Straßenhändler ihre Waaren ausschreien, ist des besten Meisters würdig, und die lustigste Musik, die man sich denken kann. Fast durch die ganze „Symphonie“ hält sich die Erfindung auf gleicher Höhe; nur die Militär- und Tanzmusik könnte weniger banal sein. Besonders fein entwickelt sind die Organe des Componisten für das instrumentale Klangwesen; es ist dies der einzige Punkt, in welchem er sich mit Berlioz berührt. In jedem Werke stößt man auf neue schöne Effekte; erführe man es auch nicht ausdrücklich durch die Biographie, daß Kastner ziemlich alle Instrumente selbst gespielt habe, seine Werke allein würden offenbaren, daß er die eindringendste Spezialkenntniß ihres Wesens besaß. Wie erfinderisch ist in „Stephen ou la harpe d'Éole“ das bebende Getön der Aeolsharfe nachgeahmt; wie zauberhaft lispeln die beiden Harfen im Schlußchor der „Cris de Paris“! Fremdartig reizend wirkt das Pianissimo-Tremolo des Pianoforte in der Einleitung zum Chor der Sirenen (Nr. 6); so viel ich mich entsinne, ist Kastner nach N. W. Gade der erste, welcher dies Instrument als ein Organ des modernen Orchesters hat auftreten lassen. Auch die Saxhörner und das Saxophon finden bei ihm ausgiebige, und namentlich das letztere schöne und eigenthümliche Verwendung, wie er denn auch zu den ersten und gewichtigsten Autoritäten gehörte, die die Erfindungen von Adolph Sax zu würdigen verstanden und dies durch kräftiges Eingreifen zu seinen Gunsten bethätigten. Die originelle Anwendung der Pansflöte im Sirenenchor verdankt man Kastners persönlichem Verkehr mit Sax, der über eine Verbesserung dieses uralten Instrumentes nachsann. Ich weiß nicht, ob er seine Ideen verwirklicht hat (Kastner spricht von ihnen in „Les Sirènes“ S. 95); auf einer gewöhnlichen Pansflöte läßt sich das nicht ausführen, was ihr in dem genannten Chore zugemuthet wird.

Opernhaft ist Kastner manchmal auch in seinen Männerchören. In Deutschland, dem Lande des Männergesanges, haben sie sich nicht verbreitet; die Chants de la vie hat Otto Elben in

seinem Werk über den volksthümlichen deutschen Männergesang sogar mit unverhohlener Mißbilligung zurückgewiesen. Daß sie nicht von deutscher Art sind, habe ich schon gesagt. Aber es ist Unrecht, nun zu thun, als wären sie überhaupt nichts. Ausdrücklich bestimmt der Componist sie auserlesenen, geübten Sängern; es sind mehrstimmige Gesänge für eine gewählte Gesellschaft, auf das Volksthümliche wird von vornherein verzichtet. So angesehen bieten sie doch des Erfreulichen nicht wenig. Sehr gut gelingt dem Componisten auch im Männergesang das Anmuthig-Heitere, wie die Tyrolienne Primavera (Nr. 11 der Chants de la vie) beweist. Der Chant de Victoire (ebenda Nr. 16), welcher nach einer Andantino-Einleitung zu vier Stimmen als großer doppelchöriger Marsch einherschreitet, zeigt wie Kastner auch im kräftigen Genre seinen Mann stellt. Der Gesang Sur la mort d'un guerrier (ebenda Nr. 18) ist recht schön im Charakter des Trauermarsches gehalten und klingt stimmungsvoll aus. Verführt durch die Lust an Klangeffekten, wennschon äußerlich angeregt durch eine in Deutschland aufgekommene Sitte, läßt Kastner nicht nur sehr viel à bouche fermée singen, sondern auch en imitant les instruments de cuivre; ja vollständige Clavier- oder Orchesterbegleitungen müssen seine Sänger nachmachen, und die letzten Stücke der genannten Sammlung sind sogar durchaus Chants sans paroles. Daß häufig nur vokalisirt werden soll (Kastner beruft sich etwas gesucht auf die Jubili des mittelalterlichen Kirchengesanges), mag noch eher angehen. Die Rücksicht allein auf den Klang bestimmt ihn auch, oftmals mehr als vier Stimmen anzuwenden, ohne sie doch streng selbständig zu führen. So soll der Gesang der Studenten in den „Sirenen" doppelchörig sein; allein der zweite Chor geht meistens mit dem ersten zusammen, oder ahmt eine Instrumentalbegleitung nach. Kleine Lässigkeiten und Freiheiten des Satzes, die unserem wieder strenger gewordenen Geschmacke nicht behagen, lagen damals im Zuge der Zeit und gaben keinen Anstoß. Es darf freilich nicht verschwiegen werden, daß über

diese Kleinigkeiten hinaus sich bei Kastner, und nicht nur in den Männergesängen, sondern auch in seinen großen Werken manchmal unlogische Harmonienfolgen, Stockungen in der harmonischen Entfaltung und Mangel an freier und sicherer Bewegung bemerklich machen. Nicht immer verfügte er in diesem Betracht über die vollste Meisterschaft. Aber er besaß eine leichte Hand als Componist; diese führte ihn gewöhnlich über Schwierigkeiten hinweg, in welche ein tiefer eingreifender Arbeiter sich sicher verwickelt haben würde.

Die ersten Erfolge in der Pariser Musikwelt verdankte Kastner seiner Lehrthätigkeit. Der Biograph hebt hervor, daß sie sein Emporkommen als Componist gehindert hätten, man habe in ihm immerfort nur den Theoretiker gesehen. Das ist sehr glaublich. Der erste starke Eindruck pflegt in der Oeffentlichkeit auf lange zu entscheiden. Man mag nachher leisten, was man will, das frühere dreifach übertreffen, ganz andere Wege einschlagen — dem lieben Publikum bleibt man, was man ihm anfangs zu sein schien. Aber richtig ist nun doch auch, daß Kastners Lehrbegabung eine große und seine Lust zu lehren von frühester Jugend auf eine außerordentliche war. Ueber Kastners zahlreiche Lehrbücher, über das Eigenthümliche seiner Methode und die Verdienste, welche er sich durch sie für das Musikleben Frankreichs erwarb, hat Hermann Ludwig Genügendes, wenn auch nicht Erschöpfendes gesagt. Er vollzieht einen Akt historischer Gerechtigkeit, wenn er Kastners Traité général d'instrumentation (Paris, 1836) und Cours d'instrumentation (Paris, 1837) dem bekannten Werke Berlioz' gegenüber kräftig hervorhebt. Dieses ist genialischer, blendender; aber ohne Kastners Vorarbeit würde es kaum vorhanden sein, und es erreicht sie nicht entfernt in Bezug auf sachgemäße, lehrhafte Methode. Kastners Instrumentationslehre ist bis auf den heutigen Tag eine höchst brauchbare Arbeit geblieben. An Werth übertroffen wird sie aber noch durch sein Manuel général de musique militaire (Paris, 1848). Es kann freilich nur in seinem letzten Theile

ein wirkliches Lehrbuch genannt werden, und so bedeutend dieser ist, tritt er doch zurück gegen den ersten Theil, einen Abriß einer allgemeinen Geschichte der Militärmusik, der das Beste ist, was wir bis jetzt auf diesem noch so wenig durchforschten Gebiete besitzen. Hier kommen wir auf Kastner den Musikgelehrten.

Außer der im Manuel général enthaltenen Abhandlung und einer den Chants de la vie vorausgeschickten Untersuchung über die Geschichte des Männergesanges, dazu etwa noch dem verdienstlichen Versuch einer Geschichte der französischen Kriegsgesänge, der den 23 Chants de l'armée française vorhergeht, sind es vor allem jene großen Werke: Les danses des morts, La harpe d'Éole et la musique cosmique, Les voix de Paris, Les Sirènes und die Parémiologie musicale de la langue française, worauf Kastner den Anspruch gründen kann, unter den Musikforschern einen hervorragenden Platz einzunehmen. Ein Kritiker der Revue contemporaine behauptete, er sei der einzige französische Schriftsteller, der sich auf die von Deutschland eröffneten Pfade gewagt habe. Das ist nun, wie jeder Historiker weiß, nicht der Fall. Aber in der Art seiner Wissenschaft steht Kastner allerdings allein da. Die ersten und vornehmsten Quellen der Kunstforschung sind die Kunstwerke selbst. Wer Wesen und Entwickelung der Musik erkennen will, muß sich demnach zunächst an die Tonschöpfungen vergangener Zeiten wenden und diese zu verstehen suchen. Dieser Forderung entspricht Kastner nicht. Er untersucht die Darstellungen der Todtentänze in Wort und Bild, die Schall- und Tonerscheinungen des Naturlebens in Luft und Wasser, die im Schrei und im Lärm des großstädtischen Verkehrs enthaltenen musikalischen Elemente, die Zauberkraft der Musik im Spiegel der Sage, die Krystallisation musikalischer Vorstellungen im Sprichwort. Alles Gegenstände, aus deren Durchforschung sich zwar sicher ein Gewinn für die Erkenntniß des Wesens der Tonkunst ergibt, die aber vom Hauptwege abseits liegen. In dieser Beziehung trägt Kastners Musikforschung den Charakter der Liebhaberei. Daß seine Kenntniß von der

Musik vergangener Perioden, ihrer Stilart und Stellung im Völkerleben, vom Leben und Schaffen älterer Meister keine umfassende und eindringende war, geht aus seinen Schriften klar hervor: es fehlt in ihnen nicht an allerhand Unrichtigkeiten, die bei etwas gründlicherem historischen Studium leicht zu vermeiden waren. Auffällig ist, wie wenig er sich überhaupt für das zu interessiren scheint, was als Kunstwerk im Laufe der Zeiten entstanden ist. In den Voix de Paris S. 44 ff. behandelt er eine Chanson nouvelle de tous les cris de Paris aus dem 16. Jahrhundert, qui se chante sur la Volte de Provence. Worauf jeder andere Musikgelehrte zuerst losgehen würde, wäre, die Melodie dieser Volte de Provence ausfindig zu machen. Kastner macht dazu nicht die geringsten Anstalten, beschäftigt sich dagegen mit der literarischen, philologischen und socialen Seite der Quelle ausführlich. S. 59 ist von Lieblingsmelodien gewisser Pariser Straßensänger am Anfang unseres Jahrhunderts die Rede, von dem Rondeau Enfant chéri des dames, der Chanson Gusman ne connaît plus d'obstacle u. a.; die Melodien selbst lehrt der Verfasser uns nicht kennen. An dem Menuet von Exaudet geht er vorüber, ohne nur anzudeuten, welche Rolle dies Stückchen in der Unterhaltungsmusik Frankreichs im 18. Jahrhundert gespielt hat; daß der S. 67 angeführte Nachtwächterruf Je viens vous avertir der Melodie des alten Jagdliedes Pour aller à la chasse entnommen ist, scheint er nicht bemerkt zu haben. Melodien fremder, unkultivirter Völker faßt er nicht sowohl als historische Dokumente auf, sondern vielmehr unter dem modernkünstlerischen Gesichtspunkt größerer oder geringerer Wohlgefälligkeit (S. 81 f.). Auf die Instrumente, deren sich die tanzenden Gerippe mittelalterlicher Darstellungen bedienen, geht er ein, aber nirgends scheint ihm nur der Gedanke zu kommen, daß auch die Frage, was denn mit den Instrumenten musicirt sein könne, ihre Berechtigung habe. Ich sage nicht, daß es ihm hätte gelingen können, sie ausreichend zu beantworten; daß er sie gar

nicht aufwirft, ist das bezeichnende. Die antiken Abbildungen der Sirenen würde ein anderer auf ihre Entstehungszeit untersucht und alsdann die auf ihnen dargestellten, selbständig wirkenden oder begleitenden Instrumente mit den Nachrichten zu combiniren getrachtet haben, welche wir sonst von der Musikübung der alten Griechen und Römer besitzen. Auf diesem Wege wäre es möglich gewesen, wenigstens zu einer Ahnung davon zu gelangen, wie jedesmal der betreffende Bildner sich die Musik seiner Sirenen vorgestellt haben dürfte, und dadurch wären unsere Vorstellungen nach Seite der Kunst hin kräftiger belebt worden, als durch Anhäufung anderen archäologischen Stoffes. Kastner unterläßt es, die Quellen in diesem Sinne auszunutzen. Man wird es nun auch begreiflich finden, warum seine Arbeit über die Geschichte des Männergesanges so wenig genügend ausgefallen ist. Hier handelte es sich um eine Geschichte von Kunstformen, die an Kunstdenkmälern studirt werden mußten, und dahin zog ihn seine Neigung nicht.

Alle diese Bemerkungen haben nicht den Zweck, Kastners Forscherthätigkeit herabzusetzen, sondern sie zu charakterisiren. Man muß dem Biographen dankbar sein für den Nachweis, daß der Drang, „das geheime Band aufzudecken, welches Natur und Kunst in mehr als einem Punkte vereinigt“ (Les voix de Paris S. 81), von früh auf in Kastner lebte und sich mit unauslöschlichen Jugenderinnerungen verwebte (I, 143 ff.). Auch sein Interesse für die Militärmusik geht auf die Jugendjahre zurück, da er die Musikcapelle einer Abtheilung der Straßburger Bürgerwehr dirigirte und Märsche für sie componirte. Für die Parémiologie ist ebenfalls schon in Straßburg der Grund gelegt (III, 161), ganz besonders aber mußte ihm der Gegenstand der angehängten Symphonie-Cantate von dem elsässischen „Pfeiffertage“ her ein vertrauter sein. Das Werk über die Todtentänze verdankt einer Anregung aus dem Jahre 1824 seine Entstehung, als in der Neukirche zu Straßburg eine Reihe von Todtentanz-Fresken aus dem 15. Jahrhundert entdeckt wurde

(I, 128 f.). In diesen Thatsachen liegt die tiefere Begründung der „musikwissenschaftlichen Liebhabereien" Kastners, wie ich sie vorher nannte. Diese Eindrücke der Jugend hegte der treue Mann im Innersten seines Wesens und setzte die beste Kraft daran, sie endlich in einer Weise zu gestalten, die der Eigenthümlichkeit seiner Anlage am vollkommensten entsprach. Nicht zunächst durch den Trieb nach Erforschung der Wahrheit ist er zur Musikwissenschaft geführt worden; poesievolle Anschauungen waren es, die ihn dahin lockten, und ihm zugleich sein fest begrenztes Gebiet anwiesen. Es wäre thöricht zu bemängeln, daß dieses nur einen kleinen Theil desjenigen einschließt, was zu erkennen dem Kunstgelehrten das wichtigste sein muß. Man hat einzig und allein zu fragen, wie Kastner die wissenschaftlichen Aufgaben gelöst hat, für welche seine Natur ihn bestimmte. Und hier braucht mit dem wärmsten Lobe nicht gespart zu werden. Er besaß den unermüdlichen Fleiß und die weite Umsicht, welche nöthig waren, für dergleichen Arbeiten das Material zusammen zu bringen. Seine Gewissenhaftigkeit im Sammeln trieb ihn bis in die entlegensten Winkel und manchmal weiter als nöthig war, so daß es alsdann schwer wurde, ein geschlossenes Ganze zu erzielen: in den „Sirenen" macht sich dies hier und da in einem gewissen Mangel an Ordnung und in unklarer Gruppirung von Hauptsachen und Nebenwerk bemerkbar. Er besaß aber außerdem gediegene gelehrte Bildung, kritischen Scharfsinn, die Gabe glücklicher Combination und lebhafter, fesselnder Darstellung. Auf die Bedeutsamkeit der Resultate hin angesehen, verdient das Werk Les danses des morts den Preis. Es ist eine Leistung ersten Ranges: inhaltreich, neu, durchleuchtet von heller Kritik, in Bezug auf das, was man wissen kann, von unbestechlicher Ehrlichkeit, und ganz vorzüglich stilisirt. Sind es nicht durchaus musikalische Gegenstände, welche zur Untersuchung kommen, so wird doch auch der Musikgelehrte und gelehrte Musiker wegen der Fülle von künstlerischen Anschauungen, die sich hier aufthun, mit Theilnahme das Ganze studiren. Der

Spezialwissenschaft gehört der zweite Theil; die mit dem fünften Capitel beginnende Untersuchung Les Instruments de musique des Danses des Morts gestaltet sich zu einer Beschreibung und Darstellung der mittelalterlichen Musikinstrumente, welche das Beste genannt werden darf, was über diesen schwierigen Gegenstand geschrieben worden ist. Der in der Parémiologie verwirklichte Gedanke, das Sprichwort als eine Quelle der Musikgeschichte zu erschließen, ist geistvoll, neu und ergiebig. Aber auch die übrigen Werke bieten einen gewaltigen Schatz von Beobachtungen und öffnen eine reiche Welt der Anschauungen. Unser Biograph sagt, Kastner habe in La harpe d'Éole dargestellt, wie sich die instrumentale Tonkunst aus den Schallerscheinungen der Natur entwickelte, und in Les voix de Paris sei er dem Ursprung des Gesanges im Schrei nachgegangen (III, 141). Aber hier sagt er zu viel. Das Problem von der Entstehung der Musik zu lösen, hat wohl Kastner ganz fern gelegen. Er will nur aufzeigen, daß zwischen Naturstimmen und Schrei einerseits, und der Musik andrerseits ein Zusammenhang bestehe. Auf welchem Wege aber der Zusammenhang sich hergestellt habe, diese Frage läßt er vorsichtig unerörtert. Auch zu Grétrys Prinzip, daß der Gesang von der Deklamation ausgehe, nimmt er keine entschiedene Stellung.

Man begreift aber jene großen wissenschaftlichen Arbeiten nicht vollständig, wenn man die Compositionen außer Acht läßt, die sich ihnen anschließen. Es liegt hier eine zuvor nicht dagewesene Verbindung von wissenschaftlichem Werk und Kunstwerk vor, welche ein französischer Kritiker nicht uneben mit dem Namen Livre-Partition belegt hat. Die Chants de la vie und die Chants de l'armée française dürfen dahin nicht gerechnet werden, bei ihnen ist der wissenschaftliche Theil nur Einleitung und der Hauptaccent liegt auf der Musik. Indem auch diese einen schwachen doktrinären Beigeschmack hat, würde gesagt werden können, daß die beiden Werke ein Mittelding zwischen Lehrbuch und freiem Kunstwerk darstellten. Livres-Partitions

bleiben demnach fünf, ein sechstes, La fille d'Odin, ist unvollendet hinterlassen: ob das vollendete, aber nicht veröffentlichte Werk Les Romnitschels, „Drame-Symphonie“ in zwei Theilen mit einer Abhandlung über die Musik der Zigeuner, auch hierher zu rechnen sein würde, weiß ich nicht. In welchem Verhältniß in den Livres-Partitions die Arbeit des Künstlers zu der Arbeit des Gelehrten steht, darüber schaffen die Bemerkungen des Biographen keine vollständige Klarheit. Ihm erscheint auch in ihnen das Kunstwerk als Veranlassung zu der wissenschaftlichen Abhandlung, und demnach als Kern des Ganzen gelten zu müssen (III, 26; III, 151), so daß der von ihm citirte Ed. Monnais Recht gehabt hätte, der die Abhandlung nur eine Vorrede der Partitur nennt. Ich glaube aber, die Sache verhält sich anders, und berufe mich deshalb auf Kastner selbst. Er erzählt in der Vorrede zu Les danses des morts (S. XV), während er sich mehrere Jahre hindurch mit der Erforschung der Todtentänze beschäftigt habe, sei er von dem Gegenstande so ergriffen worden, daß der Wunsch in ihm rege geworden sei, ihn auch musikalisch darzustellen. In der Vorrede zu Les Sirènes (S. VII) nennt er die Composition „eine natürliche Ergänzung“ zu den gelehrten Untersuchungen, und an einer andern Stelle (S. 94—95) desselben Werkes bemerkt er, der Gegenstand der Untersuchung habe ihn zu einem ähnlichen musikalischen Versuche veranlaßt, wie er von Mendelssohn in der Ouverture „Hebriden“ angestellt worden sei. Das stimmt gewiß nicht mit dem zusammen, was Hermann Ludwig sagt. Wollte man nun aber den Autor dahin interpretiren, daß die Compositionen nur als eine nebensächliche Zugabe der Untersuchung anzusehen wären, so würde man doch auch etwas Unrichtiges thun. Beide sind vielmehr Erscheinungen derselben Idee auf verschiedenen Gebieten. Ob die künstlerische oder die wissenschaftliche äußerlich früher zur abschließenden Gestaltung kam, bleibt unwesentlich; nur der wird den Verfasser vollständig begreifen, der sie als im Grunde Eins zu erfassen vermag. Diese Grundidee kann man wohl mit

unserem Biographen eine musikalische nennen, aber doch nur in dem Sinne, in welchem jedes Geisteswerk höherer Gattung, auch ein wissenschaftliches, aus einer gewissen allgemeinen Stimmung sich zu bilden pflegt, in der es als Ganzes dunkel vorgeahnt wird, in der man vorerst noch keine Gestalten, sondern nur Bewegung wahrnimmt, und die insofern dem Urwesen der Musik ähnelt. In der Grundidee ist Kastners Doppelbegabung, die künstlerische wie die gelehrte, latent. Aeußert sie sich im Fortgang der Entwickelung nach zwei Richtungen hin, so bleibt doch die Meinung immer diese, daß bei dem Studium der Abhandlung das Musikstück still in dem Leser weiterklingt, und bei dem Genusse des Musikstückes gleichsam der Niederschlag der wissenschaftlichen Untersuchungen als eine Fülle von Vorstellungen und Bildern in der Phantasie fortlebt. Es ist ein Ineinandertönen und Ineinanderranken geschwisterlicher Gestalten, das man als eine ganz neue Erscheinung auf dem Gebiete geistigen Schaffens bezeichnen muß. Freilich ist nicht daran zu denken, daß diese Form, ein Innerliches darzustellen, weitere Pflege erfahre. Sie kann immer nur als Ausnahme-Erscheinung gelten. Denn wann findet sich jemand, der die Begabung besäße, sie anzuwenden? Und — was mehr bedeutet — wo ist denn das Publicum, dem damit beizukommen wäre?

Damit berühren wir einen Umstand, der bezeichnend genug ist, um eine stärkere Hervorhebung zu verdienen. Keine der Compositionen der Livres-Partitions ist aufgeführt worden. Kastner selbst hat nie die Hand gerührt, eine Aufführung zu veranlassen. Bei der angesehenen Stellung, die er in der Pariser Musikwelt und Gesellschaft einnahm, bei den bedeutenden materiellen Mitteln, über die er verfügte, wäre ihm solches leicht gewesen. Er hat es verschmäht, auf anderen Wegen als dem einer einfachen Veröffentlichung seiner Arbeiten, Erfolge zu suchen. Andere Menschen, die aus eigener Bewegung für ihn eingetreten wären, haben sich weder in Frankreich noch in Deutschland gefunden. Wir verstehen es, wenn man dies beklagt. Aber die

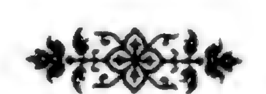
Wahrheit gebietet es auszusprechen, daß sie in der That unaufführbar sind. Unaufführbar insofern, als eine Aufführung den Hörern alle die Wege zum Verständniß des Werkes öffnen soll, auf die der Schöpfer gerechnet hat. Kastner setzt ein Publicum voraus, das seine gelehrten Arbeiten gelesen, verstanden und sich zu eigen gemacht hat. Dies Publicum existirt nicht. Als er lebte, gab es in Paris, hoch gegriffen, einige Dutzend Menschen, die mit seinen Büchern einigermaßen vertraut waren; jetzt gibt es deren vielleicht in der ganzen Welt noch nicht viel mehr. Solch eine Hand voll Menschen musicirt man nicht mit Solosängern, Chor und Orchester an. Während um die wissenschaftlichen Arbeiten Kastners aufzunehmen ein einzelner Leser sich selbst genug ist, bedarf dieser, um sich den organisch zugehörigen musikalischen Theil vermitteln zu lassen, einer Schar von mehr als hundert Personen. Nein! er bedarf ihrer nicht. Derjenige, für den die Livres-Partitions gedacht sind, liest eben auch die Partitur wie ein Buch und durchlebt in seiner stillen Klause mit dem Verfasser, was dieser gewollt und erreicht hat. Es liegt mir fern, von der edlen und hohen künstlerischen Gesinnung Kastners, die sich dem Biographen in seiner Zurückhaltung gegenüber der Oeffentlichkeit offenbart, das allergeringste abzudisputiren. Aber ich glaube, daß Kastner die unübersteigliche Schranke zwischen seinen Werken und einem großen Publicum ebenso genau erkannte, wie wir. Das Verehrungswürdige liegt darin, daß er trotzdem nicht abließ, sich in derjenigen Form zu äußern, welche er als die seinem Wesen gemäßeste erfunden hatte. Darin handelt er unpraktisch, idealistisch, deutsch. Aber er handelte gewissenhaft gegen sich selbst und pflichtgetreu in der Ausnutzung der ihm verliehenen Gaben.

Dieser pflichtbewußte Ernst, diese bescheidene, allem Scheine abgewendete Tüchtigkeit sind Eigenschaften, die sein Handeln in allen Lebenslagen bestimmten. Der Sohn eines unbemittelten Straßburger Bäckers arbeitet sich unter schwierigen Verhältnissen und fast nur aus eigner Kraft zu einem respectabeln Musiker

durch, kommt 25 Jahre alt nach Paris, verdient sich durch Musikunterricht sein bescheidenes Brod. Durch Verheirathung mit einer reichen, hochgebildeten Erbin gelangt er plötzlich in die glänzendsten Verhältnisse und die feinsten Kreise der Pariser Gesellschaft. Aber der Glückswechsel berauscht ihn nicht, macht ihn auch die alte Heimath nicht vergessen; er veranlaßt ihn nur, seinen Fleiß zu verdoppeln, seine Ziele sich höher zu stecken, der allgemeinen Kunstpflege durch Lehre und Rath zu dienen, seinen Kunstgenossen förderlich zu sein, den Nothleidenden beizustehen. Ein solches für ideale Zwecke in rastloser Arbeit hingebrachtes Leben, schon an sich warmer Theilnahme werth, empfängt nun aber seinen schönsten Inhalt erst durch den Reichthum geistiger Gaben, mit denen die Natur den Mann ausgestattet hatte. Im Mittelpunkt dieser Gaben steht die musikalische, mit ihr muß alles andere Berührung finden, was zu fruchtbringender Entwickelung in seinem Innern gelangen soll. Auch für das Schaffen eigener Kunstwerke zeigt sich sein Talent ergiebig, doch die höhere Kraft entfaltet es in der Durchforschung der Kunstmittel, in der Musiklehre, in der wissenschaftlichen Untersuchung von Erscheinungen, die mit der Musik zusammenhängen und ihm im Leben nahe getreten wären. Das eigentliche Compositionstalent reichte, so scheint es mir, mit seinen Wurzeln nicht bis in den tiefsten Grund von Kastners Wesen: nur mittelbar und verdünnt durch den Beisatz fremder, von außen herein getragener Elemente kommt sein Ich hier zur Erscheinung. Aber doch gehört es zum Ganzen; von diesem Ganzen wird man mit Fug und Recht sagen können, daß es von bester deutscher Art war. Und so erschiene auch Kastners Verehrung für Beethoven und Weber, diese ausgeprägt deutschen Künstler, wohl verständlich, wenn er gleich in seiner eignen Musik keinen Zusammenhang mit ihnen zeigt.

Daß man zunächst von Deutschland eine gerechte, umfassende und sympathische Würdigung Kastners erwartete, bezeugt in der Art ihrer Erscheinung die Biographie selbst. Sie ist von einem

Deutschen in deutscher Sprache verfaßt, während doch Kastner hauptsächlich in Paris gewirkt und, obschon vom Elternhause her des Deutschen mächtig, doch alle seine Hauptwerke in französischer Sprache und in erster Linie für Franzosen geschrieben hat. Auch daß die Wittwe Frankreich verließ und in Straßburg Wohnsitz nahm, scheint anzudeuten, daß sie dort mehr Verständniß für die Bedeutung ihres Gatten zu finden hoffte, dessen Andenken der Rest ihres Lebens gewidmet war. Im Januar 1888 ist die edle Frau gestorben. Ein Sohn, Georg Friedrich Eugen, in dem der Geist seines Vaters weiter wirkte, war ihr im Jahre 1882 vorangegangen; ihm ist in der Biographie des Vaters sinnigerweise ein letzter Abschnitt gewidmet. Kastner hat eine große Bibliothek hinterlassen, und der Kenner seiner Schriften weiß, daß sie sehr werthvolle Sachen enthalten muß. Was mit ihr und dem bedeutenden eigenen handschriftlichen Nachlasse geschehen soll, oder vielleicht schon geschehen ist, darüber bin ich nicht unterrichtet. Sollten aber diese Zeilen denen unter die Augen kommen, welchen die Bestimmung hierüber zusteht, so wünschte ich wohl, daß sie dazu beitrügen, die allgemeine Nutzbarmachung der Hinterlassenschaft herbeizuführen. Kastners Lebenswerk wird fruchtbringend weiter wirken, das ist sicher, wenn auch zunächst wohl nur im Kreise der Musikgelehrten. Dieser Kreis ist klein zur Zeit; vielleicht wird er sich bald vergrößern. Wie dem immer sei, wir werden den wackern Mann in dankbarer, ehrender Erinnerung treu bewahren.



Xaver Schnyder von Wartensee.

Xaver Schnyder von Wartensee, geb. den 16. April 1786 in Luzern, gest. den 27. August 1868 in Frankfurt a. M., hatte schon im Jahre 1847 sein Vermögen der Stadt Zürich zu Stiftungszwecken vermacht. Nachdem am 15. Februar 1884 auch dessen Wittwe gestorben war, der testamentsmäßig die Nutznießung des Vermögens zustand, ist die Stiftung ins Leben getreten und damit die Reihe gemeinnütziger Einrichtungen, an welchen die schweizerischen Gemeinwesen so reich sind, um eine wichtige vermehrt worden.

Die Stiftung bezweckt Förderung aller Wissenschaften und Künste mit Ausschluß der dogmatischen Theologie und mit besonderer Bevorzugung der Naturwissenschaften. Demgemäß hat die Verwaltung der Stiftung alljährlich eine Preisaufgabe zu veranlassen. Sie kann aber auch bedeutende wissenschaftliche oder künstlerische Werke, zu deren Bekanntmachung es den Verfassern an Mitteln fehlt, zum Zweck der Veröffentlichung an sich kaufen. An die Spitze ihrer Publicationen hat sie die Lebenserinnerungen gestellt, welche der Stifter in seinen letzten Lebensjahren der Gattin in die Feder diktirte. Indem sie taktvoll hierdurch das Andenken des Landsmannes ehrte, hat sie zugleich der Musikwissenschaft einen Dienst erwiesen[1]).

---

[1]) Lebenserinnerungen von Xaver Schnyder von Wartensee nebst musikalischer Beilagen und einem Gesammtverzeichniß seiner Werke. Herausgegeben von der Stiftung Schnyder von Wartensee. Zürich, Gebrüder Hug. 1888.

Zwar wer in den Erinnerungen eine ergiebige Quelle zu finden hofft für die Kenntniß von Musikern und Musikzuständen unseres Jahrhunderts, wird seine Hoffnungen nicht ganz erfüllt sehen. Abgesehen davon, daß die Erzählung nur bis zum Jahre 1817 reicht, so ist auch für diesen Abschnitt die Ausbeute nicht groß, wenn man vergleicht, wie mit vielen hervorragenden Männern Schnyder währenddem in persönliche Berührung gekommen ist. Wir lesen von seiner Aufnahme bei Beethoven 1811 und lernen den Wortlaut eines Briefes kennen, den dieser am 19. August 1817 an Schnyder geschrieben. Die erste, 1811 auf dem Musikfest in Schaffhausen stattfindende Begegnung mit C. M. von Weber, der sich anschließende Verkehr beider in Luzern wird erzählt, ebenso ihr späteres Wiedersehen in München. Auch das Zusammentreffen mit Conradin Kreutzer und Spohr, mit Kayser, Thibaut, Meyerbeer wird uns nicht vorenthalten, um von andern zu schweigen. Aber etwas Bedeutsames kommt dabei nicht zu Tage. In allem, was unsere großen Meister angeht, deren Charakterköpfe sich heute der Phantasie eines jeden Gebildeten lebendig eingeprägt haben, sind wir freilich schwer zu befriedigen. Wir verlangen bezeichnende Einzelheiten ihres Thuns und Seins, Mittheilungen aus ihren Gesprächen, Aufschlüsse über die besondere Art ihrer Kunst. Hiervon geben die Lebenserinnerungen wenig. Schnyder, so gern er immer den allgemeinen Gesetzen der Musik nachgrübelte, war im übrigen nicht der Mann, der Menschen und Dinge scharf zu beobachten liebte. Seine Aufzeichnungen wenigstens lassen dies schließen. Er erzählt anschaulich, was ihm Thatsächliches entgegentritt, nach dieser Richtung erfahren wir manches Wissenswerthe, zumal über halb oder ganz vergessene Künstler, wie die Violinisten Franz Clement und Paul Thieriot oder J. H. Stunz, den späteren Capellmeister in München. Aber in das, was ihn umgab und berührte, reflectirend einzudringen, war wohl kaum Schnyders Sache. Eine gesunde, derbe und humorvolle Natur tritt uns entgegen; in ihrer Totalität wirkt sie durchaus sym-

pathisch. Es spielen Züge in ihr, die an Zelters Persönlichkeit erinnern können; aber noch weniger, als bei Zelter, hat man bei Schnyder den Eindruck, daß die Musik der Ton ist, auf welchen sein ganzes Wesen gestimmt war. Spohrs Selbstbiographie konnte nur ein Mann schreiben, der alles durch das Medium seiner Kunst sah. In Schnyders Lebenserinnerungen verlieren wir die Musik oft auf bogenlange Strecken ganz aus den Augen. Er wird darum nicht uninteressant. Die Schilderungen der politischen und socialen Zustände der Schweiz in der Periode der großen französischen Revolution und der napoleonischen Kriege, die Einblicke, welche man in das Innere von Pestalozzi's Erziehungsanstalt zu Yferten thut, sind nicht nur für schweizerische Leser anziehend, und unter der Umständlichkeit, mit welcher auch die Einzelheiten beschrieben werden, geht etwas von jenem Behagen auf den Leser über, das der Erzähler empfand, indem er alte Zeiten wieder vor sich aufsteigen ließ.

Schnyders Entwickelung zeugt in ihrer bloßen Thatsächlichkeit beredter von den Musikzuständen der damaligen Schweiz, als ausführliche Schilderungen vermöchten. Sie war eine höchst sonderbare in jedem Betracht. Man müht sich ab zu begreifen, wie es dem Manne unter solchen Umständen überhaupt möglich war, zu jener respectabeln Künstlerschaft zu gelangen, die sich ihm nicht wohl abstreiten läßt. Vor allem merkt man nichts oder wenig von solider, anhaltender Arbeit. Als etwa zwölfjähriger Knabe erhielt er den ersten Musikunterricht, der in Unterweisungen auf der Violine bestand und „überaus elend" war. Einige Jahre später fing er an, unter Anleitung des geschicktesten Lehrers der Stadt das Clavierspiel zu betreiben. Pleyel und Gyrowetz gaben den ersten Unterrichtsstoff, dann wurden Sonaten von Haydn und Mozart, Clavierauszüge von Opern und Symphonien nicht sowohl studirt als dilettantisch „genossen". Er besuchte das von Geistlichen geleitete Gymnasium, dessen Schlendrian ihm keine Anstrengungen zumuthete, und geigte die Kirchenmusiken in der Jesuitenkirche mit. Er compo-

nirte Lieder und Orchesterstücke als reinster Naturalist, ein Compositionslehrer war in Luzern nicht vorhanden. Auch für Dicht- und Zeichenkunst hatte er Anlagen und las mit Unersättlichkeit, aber ohne Wahl und Anleitung. „Er war mehr ein Viel- als Gründlich-Wisser. Seine Lieblingsbeschäftigung blieb immerfort die Musik und ihr widmete er den größten Theil seiner Zeit. Bei frühzeitiger, gründlicher und beharrlicher Ausbildung zur Tonkunst wäre er ein bedeutender Musiker geworden. Seine langen, elastischen und kräftigen Finger waren für das Clavierspiel wie geschaffen; allein in dem Jahre, in welchem er anfing das Clavier zu lernen, hätte er auf demselben schon ein vollendeter Virtuos sein können und sein sollen. In Luzern hatte er kein Vorbild zur Nachahmung und stets wenig Gelegenheit, Kunstwerke zu hören." Dieser ehrlichen Selbstkritik fügen wir hinzu, daß Schnyder auch in andern Städten seines Vaterlandes nicht in besserer Lage gewesen wäre. Die Musikpflege in der Schweiz war damals im Zustande harmlosester Geringfügigkeit, und wenn man mit ihr die Zustände in Deutschland vergleicht, springt es einmal wieder hell in die Augen, wie viel die Kunst den deutschen Fürstenhöfen verdankt. Liebe zur Musik war bei den Schweizern damals so gut vorhanden, wie heute, aber es fehlten die Sammelstellen und Organe, mittelst welcher sie sich in ersprießlicher Weise bethätigen konnte. Das Vereinswesen, das die Grundlage bilden sollte für die bedeutsame und eigenartige Entwickelung der späteren schweizerischen Musikpflege, stand am Beginn unseres Jahrhunderts in den allerersten Anfängen. Wohl wurde 1808 die schweizerische Musikgesellschaft gegründet und damit der erste Schritt gethan, durch allgemeine Musikfeste in weiten Kreisen für Hebung des Geschmacks und der Leistungsfähigkeit zu wirken. Da das erste Frankenhausener Musikfest 1810 stattfand, so sind die Schweizer in diesem Betracht den Deutschen im Reich gar um ein paar Jahre zuvorgekommen. Allein bei ihren frühesten Versuchen war offenbar der gute Wille das Beste, zum Gelingen fehlten

fast alle Vorbedingungen. Namentlich unzureichend waren die großentheils aus Dilettanten bestehenden Orchester. Spohrs Schilderungen eines Freiburger Musikfestes, dem er 1816 beiwohnte, dürften nicht übertrieben sein, und er als Dirigent der drei ersten deutschen Feste war hier mehr als ein andrer urtheilsbefähigt. Aber auch die Chorleistungen, die nach Nägeli's Grundsatze auf dem Volksgesange aufgebaut werden sollten, konnten sich nur allmählich zu höherer künstlerischer Vollendung erheben; wir werden C. M. v. Weber schon glauben dürfen, der am 15. Sept. 1811 in seiner possirlichen Art an Gottfried Weber über einen Abend in Nägeli's Singanstalt berichtet und meint, das sei ein höchst wunderliches Wesen. Diese durch eine gewisse Stelle in Schnyders Lebenserinnerungen (S. 83) veranlaßten Bemerkungen werden nicht gemacht, um jene Bestrebungen herabzusetzen. Wie tüchtig und gesund sie waren, beweist am besten die Höhe der Leistungen, zu welcher sie im Laufe des Jahrhunderts geführt haben. Aber daß sie damals einem begabten Jünglinge nicht helfen konnten, auch nur aus dem gröbsten Dilettantismus heraus zu kommen, ist unzweifelhaft.

Als Schnyder die Schule verlassen hatte, wußte er nicht, wohin mit sich selber. Auf einer Universität Deutschlands zu studiren erlaubte ihm der Vater nicht, in den Luzerner Staatsdienst zu treten hatte wieder der Sohn keine Lust. Da er einem angesehenen, nicht unvermögenden Patriziergeschlechte angehörte und sich in unabhängigen Verhältnissen bewegte, junkerirte er einige Jahre in Luzern herum und that, was ihm wohlgefiel. Er lernte Flageolet und Contrabaß spielen, trug im Liebhaberconcert eine Sonate von Clementi vor, wirkte als Bratschist, Pauker und Arrangeur bei den Musikfesten mit, componirte, las, dichtete, wurde Lieutnant der Luzerner Miliztruppen, agirte in den lebenslustigen Kreisen seiner Vaterstadt den Löwen der Gesellschaft und verliebte sich. Allmählich beunruhigte ihn das Bewußtsein, „bald ein Vierteljahrhundert alt zu sein, aber noch nichts von der Compositionskunst zu ver-

stehen". 1810 ging er nach Zürich, um durch Unterricht bei Nägeli diesem Mangel abzuhelfen. Nägeli bedauerte, keine Zeit zu haben und empfahl ihm Joseph Gersbach, welcher damals in Zürich lebte. Aber auch Gersbach hatte gerade keine Zeit. So ging wieder ein Jahr mit ziel- und planlosem Musikmachen dahin. Endlich erklärte Gersbach, Schnyder könne schon mehr als er, und nun führten sie 14 Tage lang mit einander Gespräche, wobei Gersbach „die Musik mathematisch-akustisch, ästhetisch-philosophisch begründete und eine Uebersicht aller Accorde nach Voglers System gab". Dann kehrte Schnyder nach Luzern zurück, und das frühere Leben nahm seinen Fortgang. Er erbte Schloß und Gut Wartensee. Auf dem Schaffhausener Musikfeste 1811 wurde ein Vocalquartett seiner Composition aufgeführt („Das Grab" von Salis), über das C. M. von Weber sich freundlich anerkennend äußerte und das Publicum entzückt war. Der Erfolg veranlaßte ihn, endlich Ernst zu machen und sich auswärts wirklich zum Künstler auszubilden.

Wien war der Ort, welchen er wählte, weil — hier Beethoven lebte. Daß Beethoven keinen Compositionsunterricht gab, mußte er doch wissen. Er nahm sich Kienlen, einen Schüler Cherubini's, zum Lehrer, der den Unterricht „ziemlich regelmäßig" ertheilte und häufig in Geldverlegenheiten war, Mozart vergötterte und von Beethoven nichts wissen wollte. Dennoch scheint Schnyder hier in seiner Art wirklich fleißig gewesen zu sein. 1812 kehrte er heim, „und war nunmehr ein talentvoller, geschickter, gründlich gebildeter Musikdilettant". Der Name, den sich Schnyder selbst gibt, soll nur bezeichnen, daß er seine Kunst nicht um des Broderwerbs willen auszuüben beabsichtigte. In Luzern lebte er wieder, „allzusehr Herr seiner Zeit, ohne vorgeschriebene Beschäftigung". Er heirathete und zog sich nach Schloß Wartensee zurück. 1815 ließ er seine erste Liedersammlung auf Subscription erscheinen. Die Idylle des Landlebens nahm 1816 ein Ende. Durch Schuld des Vaters gerieth Schnyder in schwere finanzielle Bedrängniß. „Das Schicksal

hatte in dieser schönen Sinecura die beiden ersten Sylben gestrichen und nur die beiden letzten stehen lassen". Dreißig Jahre alt entschloß er sich, als Musiker sein Glück in der Welt zu versuchen. Er wurde Musiklehrer an den Erziehungsinstituten von Pestalozzi und Niederer in Yferten, legte aber dieses Amt schon nach Jahresfrist nieder und wandte sich nach Frankfurt a. M. „In Yferten ward Schnyder Schulmeister, in Frankfurt wurde er ein Künstler". Mit diesen Worten schließt die Autobiographie.

Die Herausgeber derselben haben richtig gesehen, daß, um der Oeffentlichkeit dargeboten zu werden, das Bild der Ergänzung bedürfe. Herr Pfarrer Heinrich Weber in Höngg übernahm es, in einem letzten Abschnitte Schnyders Wirken in Frankfurt und seine Bedeutung als Künstler zu skizziren. Wir nehmen dankbar das Gebotene an und bedauern nur, daß es nicht mehr ist. Sollten sich die Lebenserinnerungen aus ihrer mehr privaten zu allgemeiner Bedeutung erheben, so war es doch nothwendig, wenigstens die nächstfolgenden dreißig Lebensjahre so eingehend zu zeichnen, daß ihr Inhalt als die organisch gewachsene Frucht des ausführlich geschilderten Jugendlebens greifbar hervortrat. Vor allem also mußten wir Genaueres über Schnyders Compositionen erfahren, und wie er sich mit ihnen zu seiner Zeit verhält; im Anschluß daran mußte er als Theoretiker und Kritiker gewürdigt werden. Mochte der Verfasser der Skizze sich dieser Aufgabe nicht unterziehen, so hätte vielleicht Benedict Widmann oder ein anderer Frankfurter Freund und Schüler Schnyders sie zu lösen versucht. Sie war interessant genug und, nachdem Schnyder mit eigener Hand den festen Grund gelegt, auch in hervorragendem Maße lohnend. Es ist schade, daß die günstige Gelegenheit verpaßt ist, dem originellen Manne allseitig gerecht zu werden; sie wird sich nicht leicht zum zweiten Male bieten.

Ueber die Art der Herausgabe des Manuscriptes hätte ich einiges auf dem Herzen, was freilich der vollendeten Thatsache gegenüber zu äußern nutzlos ist, aber doch vielleicht für künftige

ähnliche Fälle Beachtung findet. Musikdirektor Gustav Weber in Zürich hatte sich erboten, den Text der Lebenserinnerungen mit den nöthigen Bemerkungen zu versehen. Ein früher Tod hinderte ihn, sein von der Commission der Stiftung dankbar angenommenes Anerbieten zu verwirklichen, und die Beifügung von Anmerkungen (ebenso die Anfertigung eines Namen- und Sach-Registers) ist nun überhaupt unterblieben. Den Grund der Unterlassung kenne ich nicht, die Thatsache an sich ist zu bedauern. Memoiren sind immer doppelgesichtig. Das eine Gesicht zeigt die Züge des Verfassers, sein ungewolltes Selbstporträt. Das andere zeigt die Thatsachen, welche er erzählt. Das erste läßt man wie ein Naturerzeugniß auf sich wirken, bei dem andern fragt man nach der objectiven Richtigkeit. So erst gelangt der volle Gehalt der Aufzeichnungen zur Erscheinung. Ein Commentar, der aber jede störende Breite zu vermeiden hat, ist deshalb unerläßlich. Viele Mittheilungen wird man in gutem Glauben hinnehmen müssen. Andre aber lassen sich controliren, und auf diesem Wege gelangt man zu einem Urtheil über die allgemeine Zuverlässigkeit der Aufzeichnungen. Ich habe mehrfache Proben angestellt und gefunden, daß der Verfasser sich im Ganzen als sehr glaubwürdig bewährt. Dies ist um so mehr anzuerkennen, als er mit achtzig Jahren und wesentlich nur auf sein Gedächtniß gestützt die Lebenserinnerungen diktirte. Niemand wird ihm vorwerfen, daß er unter diesen Umständen doch zuweilen irrte. Aber wenn es geschehen ist, muß man es anmerken, oder wenn eine abweichende Ueberlieferung desselben Ereignisses vorliegt, diese zur Vergleichung oder Ergänzung heranziehen. So stimmt der humorvolle Bericht über Spohr beim Freiburger Musikfeste nicht ganz mit dem, was Spohr selbst erzählt. Daß Weber in Luzern eine von Schnyder componirte Serenade erhielt, erwähnt dieser nicht, wohl aber Weber selbst (Lebensbild I, S. 292). Schnyder nennt als Componisten des „Eremiten auf Formentera" Conradin Kreutzer, während es Peter Ritter ist (S. 62); Bischoff war Cantor in

Frankenhausen und noch nicht Musikdirektor in Hildesheim, als er das erste Musikfest zu Stande brachte (S. 83); Albrechtsberger starb nicht 1789, sondern 1809 (S. 149). Die „Geschichte der Oper Freischütz" ist das 1843 erschienene „Freischützbuch" und dessen Verfasser kein Appellationsrath Kind, sondern der Dichter Friedrich Kind selber (S. 127; s. „Freischützbuch" S. 103). Wenn Schnyder sich von Nägeli zu seiner Beruhigung sagen läßt: „Joseph Hadyn hat vor seinem 30. Jahre nichts Bedeutendes componirt, und Johann Sebastian Bach, der größte Meister aller Zeiten und aller Völker, dessen Werke nicht zu zählen sind, vernichtete, als seiner unwürdig, Alles, was er vor seinem 30. Jahre geschrieben hatte", so soll Nägeli nicht verargt sein, daß er es nicht besser wußte. Aber heutigen Tages kann man solches doch nicht unangemerkt in die Welt gehen lassen. Ich führe die Beispiele an, weniger deshalb, weil ich gerade auf diese Einzelheiten großes Gewicht legte, als um die Aufgabe des Commentators anschaulich zu machen.

Der größere Theil der Compositionen Schnyders von Wartensee ist ungedruckt geblieben. Sucht man die veröffentlichten zu überschauen und folgt dabei den Hinweisen, welche die Autobiographie enthält, so gelingt es wohl, ein gemeinsames Gepräge zu finden. Aber dieses ist mehr ein Ergebniß des Charakters als des Talents. Eine rein musikalische Eigenart will sich nicht offenbaren, was hier und da als neu frappirt, ist weniger gefunden als erworben. Dagegen zeigt Schnyder eine sehr anbildsame Natur; je nach der Richtung, welche sein Musiciren zeitweilig nahm, finden wir Einflüsse der Wiener Meister, Clementi's, Spohrs und anderer. Ein gesunder Sinn für das Formgerechte, Correcte und Gediegene tritt dabei von Anfang an hervor. Solchen Naturen ist es nur ausnahmsweise beschieden, etwas zu schaffen, was den Tag überdauert. Schnyder hat dies an sich erfahren; sein angeborner Humor und der Lohn, welchen jede ehrliche Arbeit in sich selbst trägt, hat es ihm verwinden helfen. „Einige sind Glückspilze, denen

alles gelingt, werden Rothschilde u. s. w. Andere sind Pechvögel, denen alles fehlschlägt. Ein solches Pech hatte Schnyder als Componist. Seine Werke, von denen kleinere und größere an verschiedenen Orten aufgeführt wurden, gefielen mehr oder weniger immer, einige sehr, und erhielten in den öffentlichen Beurtheilungen großes Lob. Sie wurden dennoch bald vergessen!"

Es ist nun ein Gebiet vorhanden, auf welchem er dem Schicksal des Vergessenwerdens trotzen wird. Dieses kleine, aber nach mehreren Richtungen wichtige Gebiet ist das des einfach volksthümlichen Liedes. Seit man wieder gelernt hatte, das volksthümliche Lied zu schätzen, bildete es sich in verschiedenen deutschen Gegenden mit mannigfacher Abtönung aus. Zu besonders lieblicher Blüthe gelangte es auf dem schwäbisch-alemannischen Gebiet. Hier ist Nägeli sein Schöpfer und Silcher sein glücklicher Vollender. Zwischen ihnen steht Joseph Gersbach als ein Hauptvertreter. Andre reihen sich an, oft nur mit unscheinbaren Gaben als wahre Sänger aus dem Volk, wie Friedrich Glück, den seine schöne Weise zu Eichendorffs „In einem kühlen Grunde" unsterblich machen wird. Neben Conradin Kreutzer darf auch noch Friedrich Ernst Fesca hierher gerechnet werden: obschon von Geburt Norddeutscher, wurde er doch in Carlsruhe von dem Liedergeiste jener Gaue innig berührt, seine Weisen „Glocke du klingst fröhlich" und „Heute scheid' ich, heute wandr' ich" gehören zu den schönsten und charaktervollsten. Die Sänger waren in der Mehrzahl Musiker von beschränkter Phantasie und Kunst. Weder Nägeli noch Gersbach, noch Silcher haben sich an große Formen gewagt, sie gingen im einfachen Liede auf. Schnyder überragte sie alle an Vielseitigkeit und künstlerischer Bildung, Fesca natürlich ausgenommen. Dafür wurde es ihm anfänglich auch viel schwerer, den rechten Ton zu finden. Die Schilderung der Mühe, welche Gersbach hierin mit ihm hatte, gehört zu den anziehendsten Stellen des Buches. Die Beweglichkeit seines Geistes führte aber

endlich zum Gelingen. Es entstanden die Compositionen für eine Singstimme mit Clavier zu Gedichten Uhlands, die später auf Spohrs Verwendung bei Peters in Leipzig erschienen. In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung von 1821, Nr. 28—30 widmete ihnen Nägeli eine ausführliche Besprechung und spendete begeistertes Lob. Es war nicht unverdient. Die wohlgebildeten, frischen und herzlichen Melodien gehören zu den besten, welche die schwäbisch alemannische Sängerschule hervorgebracht hat. Was beim Vergleich mit dem ersten, 1815 erschienenen Hefte der Gesänge auffällt, ist nicht etwa ein höherer Grad der Reife. Auch jene sind von tadelloser Sauberkeit des Satzes und Rundung der Form. Es ist die Verschiedenheit des Stils. In dem älteren Heft regieren die Vorbilder Haydn und Zumsteeg, in dem späteren wird einem ganz anderen Ideale nachgestrebt. Ich weiß nicht, ob in Süddeutschland und der Schweiz Schnyders Uhland-Lieder dergestalt ins Volk gedrungen sind, wie die Weisen Nägeli's, Gersbachs und Silchers; jedenfalls waren sie dessen werth. In Nord- und Mitteldeutschland kennt man sie weniger. Aber im allgemeinen spricht doch für ihre Verbreitung der Umstand, daß die Auflage bis auf das letzte Exemplar vergriffen ist. Mit diesen Liedern wird Schnyder fortleben. Er hätte es vielleicht auch mit manchen der später veröffentlichten vermocht (höchst anmuthige und zierlich geformte Stücke enthalten die „Acht deutschen Gesänge". Bonn, N. Simrock), wäre nicht die Masse schöner Lieder, die während der letzten hundert Jahre in Deutschland entstanden sind, so übergroß, daß ein erheblicher Theil von ihnen kaum oder gar nicht beachtet verblühen mußte.

Es war Vogler gewesen, der die Wichtigkeit der Volksweise, wenn auch nicht zuerst erkannt, so doch mit jener Vernehmlichkeit verkündigt hatte, die ihm vor andern eigen war. Kein Wunder daher, daß Nägeli und seine Schule in ihm ihren Mann sahen. Ging sein Einfluß nicht über eine bloße Anregung hinaus, so konnte er nicht nur ungefährlich bleiben, sondern positiv nützen, und man soll dem abenteuerlichen Manne die Anerkennung nicht

versagen, daß er in der That nach manchen Seiten Ideen ausgestreut hat, die richtig entwickelt der Kunst zur Förderung gereichen mußten. Bedenklich war es nur, in seiner Theorie der Tonsetzkunst den verläßlichen Wegweiser für die Praxis der Musik finden zu wollen, oder gar seine eignen Compositionen zum Muster zu nehmen. Nägeli und Gersbach hatten hierzu kaum Veranlassung. Anders war es mit dem formgewandteren, vielseitigen Schnyder, der nicht, wie Weber, in einer reichen ursprünglichen Begabung das Gegenmittel besaß, ungesunde mit der Lehre eingeflößte Stoffe wieder auszustoßen. Bei Schnyder muß es eine Periode gegeben haben, wo ihm auch Vogler der Componist als ein unbezweifelter Leitstern galt. Der Leitstern war ein Irrlicht und lockte ihn in den Sumpf. Zeuge deß sind seine sechs Männerchöre zu Gedichten von Goethe (Leipzig, Hofmeister). In der Mehrzahl dieser Chöre ist von den Eigenschaften, die sonst Schnyders Compositionen angenehm machen, nichts geblieben, als der gewissenhafte Ernst der Arbeit. Für Wohllaut, Correctheit und natürlichen Fluß der Harmonienfolgen ist mehr oder weniger das Gegentheil eingetauscht. In Bezug auf unwirksame Stimmlagen, Leerheiten der Harmonie und unschöne Verdoppelungen hätten sie nur von Vogler selbst übertroffen werden können; Accord-Bildungen und -Folgen kommen vor, die nach Voglers „System“ erlaubt sein mögen, das natürliche menschliche Gehör aber immerdar beleidigen müssen. Es hätte sich gelohnt, zu untersuchen, bis wie weit in Schnyders Compositionsthätigkeit sich die Einwirkung Voglers erstreckt hat. Ich kann hier eine solche Untersuchung nicht anstellen, sondern nur die Thatsache melden, daß sie in andern mir bekannten Werken nicht hervortritt. Als Theorielehrer scheint er aber lebenslang Voglers Spuren nachgegangen zu sein. „Es gelang ihm nach dem System von Abt Vogler die Harmonielehre so zu methodisiren und als mathematische Wissenschaft so vollständig abzuschließen, daß in derselben kein dunkles oder zweifelhaftes Plätzchen zu finden war und er einen ver-

ständigen zwölfjährigen Knaben leicht zum gründlichsten Harmoniker heranzubilden vermochte". Hoffentlich ist dies nicht allzu wörtlich zu nehmen.

Das umfangreichste Werk, das Schnyder veröffentlichte, ist die Oper „Fortunat mit den Säckel und Wünschhütlein". Er schrieb sie um 1827, 1831 ist sie in Frankfurt einige Male aufgeführt worden. Mit den Capellmeisteropern à la Lindpaintner und Reißiger hat sie nichts gemein. Weit entfernt, ein Werk der Routine zu sein, zeugt sie vielmehr in jeder Nummer von liebevoller Hingabe an die Sache und sorgsamster Gestaltung. Sie verräth Talent für dramatische Charakteristik, bietet von Seiten der Harmonik betrachtet viel Reizvolles und ist reich an geschickter und was mehr ist, an geschmackvoller und geistreicher Contrapunktirung. Das Muster ist augenscheinlich Cherubini, und gegenüber dieser Erscheinung wird es doppelt interessant, aus den Lebenserinnerungen zu erfahren, daß der einzige wirkliche Compositionslehrer, welchen Schnyder jemals hatte, eben ein Schüler Cherubini's war. Auch das Wiederkehren gewisser Tongedanken behufs musikalischer Versinnlichung bestimmter dramatischer Faktoren — die vielberufenen „Leitmotive" der Neuzeit — hat er offenbar vom Componisten des „Wasserträger" gelernt. Litte nicht die Oper „Fortunat" in Folge des contrapunktischen Wesens an einer gewissen Schwere, welche dem Gegenstande der Dichtung widerspricht, und bekundete sie vor allem eine prägnantere musikalische Erfindung, so würde man sie als deutsche Oper eine in ihrer Zeit hervorragende Erscheinung nennen dürfen. Ein Ehrendenkmal für den Componisten bleibt sie auch so. Wie jemand, der so andächtig auf Meister Cherubini's Pfaden wandelt, der zeitlebens auch für Verbreitung und Verständniß Bachscher Musik gearbeitet hat, daneben Voglerianer sein konnte, das gehört in das Capitel von dem großen Widerspruch, welchen Schnyder in sich herumtrug. Immerhin darf man sagen, er zählte seiner Zeit zu den gediegensten Contrapunktisten. Mit Vorliebe versuchte er sich auch in der Lösung

schwieriger contrapunktischer Aufgaben. Schon seine erste Liedersammlung ließ er nicht in die Welt gehen, ohne sie auf dem Umschlag mit zwei vierstimmigen Räthselcanons zu schmücken. Ein Duett-Satz für Violine und Violoncell entwickelt sich aus einer Stimme dergestalt, daß dieses die mit Violinschlüssel versehene Stimme im Baßschlüssel von rückwärts spielt; sie wird zu diesem Zwecke auf den Kopf gestellt. Eine äußerst künstliche Fuge nebst Canon zu einem Cantus firmus veröffentlichte er mit erläuternden Bemerkungen in der „Caecilia" von 1825. Diese Arbeiten wird niemand mit Bachschem Maßstabe messen wollen; aber es sind gute Schulstücke. Daß es ihm in den polyphonen Formen zuweilen auch mißglückte, soll deshalb nicht verschwiegen sein. Ein Beispiel bietet das Fugato im letzten Satze der C-dur-Sonate. Es ist die äußerste Sauberkeit des Claviersatzes, die an diesem Stücke auch heute noch interessirt; der Inhalt ist altväterisch, selbst mit Schnyders Maßstabe gemessen.

Ernst, Frische, Geist, Klarheit, Unverdrossenheit, kurz alle Eigenschaften, die den guten Lehrer machen, scheint Schnyder bei einander gehabt zu haben. Vielleicht war die Musiklehre sein eigentliches Gebiet. Aus der Ergänzungs-Skizze erfahren wir über diesen Punkt nichts Gründliches. Selbstverfaßte Lehrbücher hat Schnyder nicht hinterlassen. So gern er mit Notenzeichen hantirte, so widerwärtig war ihm nach eigner Aussage das Buchstabenschreiben. Klarer Verstand und ein starkes Gedächtniß überhoben ihn der Nothwendigkeit, sich selbst durch Notizen und schriftliche Ausarbeitungen zu Hülfe zu kommen. Einen theilweisen Ersatz bieten zwei Werkchen, welche Schnyders Schüler Benedict Widmann nach mündlichen Vorträgen des Lehrers verfaßte und von ihm selbst revidiren und genehmigen ließ. Das eine ist ein gedrängtes System der Rhythmik, welches einem von Schnyder im Fünfachteltakt componirten Rondo als Einleitung vorausgeht (Offenbach, bei Joh. André). Scharf durchdacht und klar entwickelt zeigt es Schnyders Lehrtalent in

vortheilhaftestem Lichte; daß dieser über den fünftheiligen Rhythmus ungefähr zu derselben Theorie kommt, welche wir bei den Griechen finden, verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als Schnyder, der griechischen Sprache unkundig, von der antiken Rhythmik schwerlich Kenntniß genommen hat. Das Rondo soll die Lehre praktisch versinnlichen und interessirt durch die Menge rhythmischer Formen, die im Fünfer-Maß entwickelt werden; sein Werth liegt im Experiment, nicht im inneren musikalischen Gehalt. Den siebentheiligen Takt ist Schnyder geneigt, nicht mehr als unzusammengesetzten gelten zu lassen, da er als solcher zu schwer faßbar sei. Indessen ist der Chor der Gärtner und Gärtnerinnen im „Fortunat" (S. 177 des Clavierauszuges) thatsächlich doch so rhythmisirt, daß je sieben Viertel unter einem Hauptaccent stehen, wenngleich der Componist, der leichtern Ausführbarkeit halber, äußerlich Drei- und Vier-Vierteltakt wechseln läßt. Die Anwendung vom $\frac{6}{16}$- und $\frac{3}{16}$-Takt in den „Acht deutschen Gesängen", vom $\frac{13}{16}$-Takt in der C-dur-Sonate zeigt, wie Schnyder auch den allgemein üblichen Rhythmengeschlechtern durch feines Nachsinnen neue Seiten abzugewinnen weiß.

Das andere Werk ist eine „Formenlehre der Instrumentalmusik" (Leipzig, Merseburger 1862; 2. Aufl. 1879). Wenn es beim Lehrer mehr noch, als auf den Umfang, auf die Gründlichkeit des Wissens und die Klarheit der Darstellung ankommt, so darf man auch in diesem kleinen Lehrbuche einen vortrefflichen Musikpädagogen erkennen. Was den Stoff betrifft, so ist er allerdings wesentlich auf die Zeit der jüngeren Classiker von Haydn an beschränkt. Die älteren Formen der Sonate und des Concerts, wie die Italiener am Ausgang des 17. Jahrhunderts sie fertig hinstellten und Seb. Bach dann in unerschöpflicher Weise umbildete, bleiben von der Betrachtung ausgeschlossen. Aber das abgesteckte Gebiet beherrscht der Autor vollkommen, und musterhaft ist, wie er den Schüler von den einfachsten Elementen an Schritt vor Schritt vorwärts führt. Schnyder selbst nennt diese seine Formenlehre „erschöpfend und

wissenschaftlich abgeschlossen". Hiergegen müßten wir freilich eben sowohl Widerspruch erheben, wie gegen jeden Anspruch, das unbegrenzte Wachsthum der Kunst von vornherein durch Speculation irgendwie einzuengen. Die Lust am Systemisiren und ein Uebervertrauen auf die Kraft der absoluten Doctrin gehört vielleicht auch zu den trügerischen Gewinnsten, welche er aus Voglers Lehre zog.

Da in dem Verzeichniß der Werke Schnyders, welches den Lebenserinnerungen beigegeben ist, sich auch eine Rubrik „Schriften" findet, so hätte unter ihr wohl die „Formenlehre der Instrumentalmusik" angeführt werden können, denn der Inhalt ist doch Schnyders geistiges Eigenthum [1]). Ebenso war hierin ein Nachweis der theoretischen und kritischen Aufsätze zu geben, die er im Laufe der Jahre in verschiedenen Musik-Zeitschriften und vielleicht auch anderswo veröffentlicht hat. Die in ihnen niedergelegten Kunstansichten bilden einen wesentlichen Beitrag zur Charakterisirung des ganzen Mannes. Schnyder war voll regsten Interesses für alles, was in seiner Zeit an neuen Culturelementen hervortrat, und in dieser Beziehung ein ganz moderner Mensch. Höchst seltsam ist, daß man davon in seinen Compositionen so wenig merkt; sein Wesen ruht auf einem starken, niemals ganz beglichenen Widerspruch. Er lebte und webte in dem Anschauungs- und Gefühls-Kreise, den unsere großen Dichter geöffnet haben. Er besaß selbst eine merkenswerthe poetische Begabung; zeigt sich diese auch weniger originell als

---

[1]) Das Verzeichniß enthält einige Unrichtigkeiten. Die S. 377 oben angeführten „Ein- und mehrstimmigen Gesänge mit Pianobegleitung", welche bei Breitkopf und Härtel erschienen sein sollen, sind identisch mit den „Deutschen Gesängen. I. Heft. Bonn, Simrock". Das Männerquartett S. 379 „Woher ich kam" ist nicht ungedruckt, sondern steht als Nr. 4 in den Sechs Männerchören über Gedichte von Goethe. Auch das Lied „Die Bekehrte" (S. 379) ist gedruckt in den „Acht deutschen Gesängen". Bei dem Quartett „Der Friede" (S. 376) mußte bemerkt werden, daß es ursprünglich zu der Pestalozzi-Cantate von 1817 gehörte. Die Ouverture für großes Orchester S. 377 steht wohl nicht in C-moll, sondern in G-moll; vergl. S. 78 unten.

anempfindend, so hat er doch mehr als ein Gedicht geschaffen, das sich neben die besten anderer schweizerischer Dichter stellen kann[1]). Wenn wir lesen, wie er sich gemeinsam mit seiner Caroline an einem besonders schön gelegenen Plätzchen am Vierwaldstätter See in Klopstockschen Oden berauschte, wie das Stück Ossianscher Poesie in „Werthers Leiden" ihm von Jugend auf ans Herz gewachsen war, wie er Jean Paul über alles liebte, Rückert zeitlebens in verehrender Freundschaft zugethan blieb, wie ihm Weber und Spohr persönlich nahe standen und anderes mehr, so erwarten wir nun auch in seinen Compositionen ein tüchtiges Stück Romantik zu finden. Allein diese ist nicht da, die Cherubinismen seiner Oper und manche äußerliche Anlehnungen an Spohr können darüber nicht wegtäuschen. Er suchte den ganzen Reichthum der neuen Zeit in sich aufzunehmen, aber in Musik haben sich ihre Ideen bei ihm nicht umgesetzt. Hält man dieses fest, so ist von selbst begreiflich, warum er als alter Herr der neueren deutschen Romantik nicht mehr folgte. In Schumann konnte er sich nicht finden und beurtheilte ihn ungerecht; von Wagner wollte er natürlich noch weniger wissen, sein Diktum über ihn anläßlich des „Tannhäuser" ist aus Hauptmanns Briefen an Hauser (II, 179) bekannt. Wenn ihn aber Ambros Schumanns wegen verächtlich abfertigt,[2]) so verräth solches eine für einen Historiker bedenkliche Befangenheit. Man soll keinem Baume seine eigene Rinde mißgönnen. Schnyder war kein großer Componist, aber ein sehr tüchtiger Musiker, der mit Ernst und Aufrichtigkeit für die Förderung seiner Kunst bemüht und selbst noch über das Grab hinaus

[1]) Eine Sammlung seiner Gedichte hat 1869 Müller von der Werra herausgegeben (Leipzig, J. J. Weber). Auf Gottfried Kellers Besprechung dieser Gedichte (Nachgelassene Schriften und Dichtungen. Berlin, W. Hertz. 1893. S. 23 ff.) weise ich hier um so lieber hin, als ihr einige hübsche persönliche Erinnerungen an Schnyder angehängt sind.

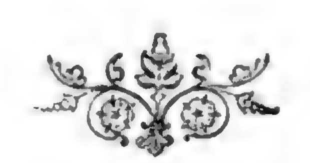
[2]) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. 1860. S. 83.

besorgt gewesen ist[1]). Es ist richtiger, solche Männer aus sich verstehen zu lernen, als sie zur Vergleichung neben größere heraufzuheben und dann geringschätzig fallen zu lassen. Wie sagt Schnyder doch selbst? „Wie nicht Alles Genie seyn kann, so ist auch nicht Alles Schwächling, und die Mehrzahl der Künstler würde etwas Tüchtiges leisten, wenn jeder in sich die Kräfte sorgfältig entwickelte, die er freigiebiger oder karger von der Natur empfing. Nicht einzelne große Sterne bilden den gestirnten Himmel in seiner Herrlichkeit; das Firmament wäre-öde, hätten wir nur die wenigen Sterne erster Größe; der vereinigte Glanz der Tausend und Tausend großen und kleinen Welten, ihre Unzählbarkeit ist's, was so erhaben auf uns wirkt“[2]). Und darum habe ich gern die Gelegenheit ergriffen, über den körnigen Schweizer, der seinem Vaterlande, und nicht nur diesem, Ehre gemacht hat, etwas ausführlicher zu sprechen.

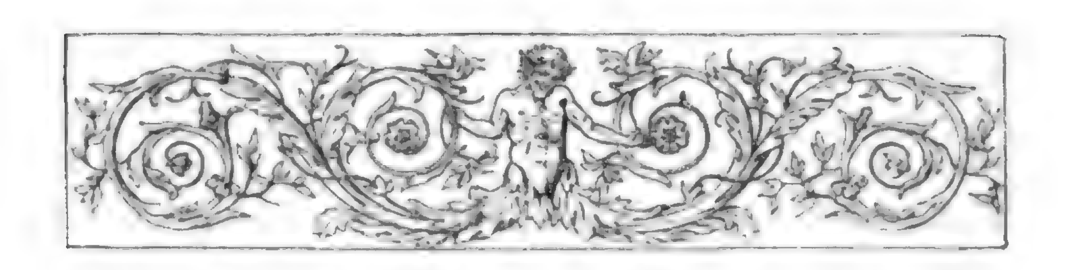
---

[1]) Seiner Stiftung ist es zu danken, daß Emil Vogels grundlegendes Werk: „Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700“ (Berlin, A. Haack. 1892. Zwei Bände) hat erscheinen können. Auf anderem Wege wären die Mittel dazu kaum zu beschaffen gewesen.

[2]) Caecilia, Band II, S. XXXVII.



Ueber Robert Schumanns Schriften.



Den Kunstwerken, welche nicht im Raume, sondern in der Zeit erscheinen, ist es eigen, daß sie, um zu fortgesetzter Wirkung zu kommen, immer gleichsam wieder neu geschaffen werden müssen. „Nachschaffen" nennen wir diesen Vorgang: der zu wandelnde Weg ist gebahnt, die einzuschlagende Richtung genau vorgezeichnet, aber wer eigener Schöpferthat sich ganz entschlüge, würde doch nicht ans Ziel gelangen. Es folgt daraus, daß man, streng genommen, niemals dasselbe Musikstück wieder hören kann. Selbst der Componist spielt sein eigenes Werk nie wieder genau so wie das erste Mal, da es fertig aus seinem Geist hervorgegangen war. Besorgen vollends Andere den Act des Nachschaffens, so drängt mit Nothwendigkeit „immer fremd und fremder Stoff sich an". Wachsen jüngere Geschlechter nach mit neuen Anschauungen, so tragen sie unwillkürlich etwas von diesen in das nachzuschaffende Werk hinein. Daß der ausübende Künstler ganz in dem innersten Wesen des Kunstwerks aufgehe, seines eigenen Ichs sich möglichst entäußere, gilt zwar mit Recht als die höchste Forderung, die an ihn gestellt werden muß. Aber vollständig zu erreichen ist dieses Ideal nicht. Bewegung ist alles an einer Tonschöpfung, Bewegung und Wandel.

Ein Jeder sieht, welche Schwierigkeiten entstehen müssen, wenn solch ein flüssiges, unfaßbares Wesen einer prüfenden Be=

trachtung unterzogen werden soll. Es hält ihr nirgends still. Vergleichsweise noch leichter läßt sich ihm beikommen durch mündliche Erklärung, die sich an die völlige oder stückweise Reproduction des Tonwerkes anschließt, voraus und rückwärts schauend vorgeht, die Hauptzüge hervorhebt, ihrer Verflößung mit dem Nebensächlichen nachspürt, die Elemente zu finden sucht, welche die Besonderheit des Kunsteindrucks bedingen. Auch hier wird der betrachtende Erklärer sich auf Schritt und Tritt dadurch gehemmt fühlen, daß die Einzelheit im Musikstück nichts ist außerhalb des continuirlichen Flusses des Ganzen; nichts, oder doch etwas völlig Verschiedenes. Kann dies auch in gewissem Sinne von jedem Kunstwerke gesagt werden, das den Anspruch auf einen harmonisch geordneten Organismus erhebt, so gilt es doch für die Musik im stärksten Maße. In stärkerem als für die Dichtung, und wiederum stärker für die gespielte Musik als für die, welche gesungen oder gesungen und gespielt wird. Denn Element, Ideal, Naturschönes, oder wie man es nennen will, der nur gespielten Musik ist eben die absolute Bewegung, und jeder Versuch, sie für besondere Zwecke zum Stillstehen zu bringen, trifft viel tiefer verletzend in das Innere des Ganzen, als wenn die durch Worte hervorgerufenen Vorstellungen wie vom ewigen Strom der Töne umspülte Inseln der Beobachtung feste Stütz- und Ruhepunkte gewähren.

Wie nun aber, wenn die Aufgabe gestellt ist, durch geschriebenes oder gedrucktes Wort ein Musikstück zu schildern? Man kann, wie beim mündlichen Vortrag die lebendige Reproduction, so hier das durch Tonzeichen fixirte Werk zur Grundlage nehmen. Wie die aufgezeichnete Wortsprache, kann man auch die aufgezeichnete Tonsprache lesen lernen, es läßt sich daher auf der Verbindung beider eine literarische Leistung aufbauen. Aber das Musiklesen ist ein sehr viel abstracterer und verwickelterer Vorgang. Abstracter, weil das Gelesene größtentheils nur innerlich vorgestellt werden kann, während es dem Wortleser jeden Augenblick frei steht, aus der innerlich gehörten in die laut ge-

sprochene Rede überzugehen. Verwickelter ist der Vorgang, insofern es sich bei der Musik nicht um die Vorstellung eines einzelnen Tones und seiner Einordnung in die Tonfolge handelt, sondern um das gleichzeitige Erfassen verschiedener Tonfolgen in verschiedenen Bewegungen und Tonhöhen, auch in verschiedenen, unaufhörlich wechselnden Klangfarben. Es ist hierzu eine weit lebhaftere Klangphantasie erforderlich, als sie der Wortleser nöthig hat, dem außerdem die Arbeit dadurch erleichtert wird, daß in der Sprache die Worte sich viel mehr zu Symbolen verflüchtigt haben, während für die Wirkung der Musik der sinnliche Klang ein überaus wichtiges Mittel ist und bleibt. Es kann also nicht daran gedacht werden, daß das Musiklesen jemals auch nur annähernd so allgemein werde wie das Wortlesen. Aber selbst würde es dies: zu der analytischen Beschreibung eines Tonstückes auch nur in seinen bedeutsamsten Eigenschaften gehört eine solche Umständlichkeit, es besteht ein so schreiendes zeitliches Mißverhältniß zwischen dem Vorüberschweben der luftigen Tongestalt selbst und den durch die schwerfällige Maschine vielfältiger Reflexion in Bewegung gesetzten inneren Vorstellungsfolgen, daß kaum noch von einer Aehnlichkeit der auf beiden Wegen gewonnenen Eindrücke gesprochen werden könnte.

Dennoch werden solche Analysen immer nothwendig bleiben, wo es ausschließlich lehrhafte und kunstwissenschaftliche Zwecke gilt. Die Zergliederung eines Musikwerkes bis in seine kleinsten Theile darf sich Keiner erlassen, der praktisch lernen will, wie man es machen soll, und zeigen, wie man solche Zergliederungen anstellt, ist gewiß eine wichtige Aufgabe der Compositionslehre. Nicht anders auch, als auf diesem Wege wird die Erkenntniß dessen gewonnen, was ein Kunstwerk von dem anderen, was bei weiterer Umschau einen Meister von dem andern unterscheidet. Die geschichtlichen Zusammenhänge lassen sich, wenn man ihre feinsten Fasern bloßlegen will, ohne eindringende analytische Arbeit nicht aufzeigen. Aber selbstverständlich wenden sich solche Arbeiten nur an den kleinen Kreis der „Eingeweihten", da sie bestimmte fachmäßige Vorkenntnisse voraussetzen. In alter Zeit waren

sämmtliche Schriften über Musik von dieser Art, oder — da auch hiermit noch zu viel gesagt sein könnte — sie dienten theils der Compositionslehre, theils wollten sie das Wesen der Töne und Tonverbindungen in ein wissenschaftliches System bringen, wogegen es eine höhere geschichtliche Betrachtung der Musik bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts allerdings nicht gab. Den Eindruck eines Tonstückes in seiner Gesammtheit auf literarischem Wege dem Leser zu vermitteln, ein solches Unterfangen lag ganz außerhalb des Arbeitskreises der Alten; ich bezweifle, daß sie darüber je ernstlich nachgedacht, und wenn doch, daß sie es für ausführbar gehalten haben.

Diese Art des Schriftstellerthums beginnt mit Wilhelm Heinse's „Hildegard von Hohenthal", und es ist deutlich erkennbar, daß sie mit dem Wiedererblühen der deutschen Dichtung zusammenhängt, ihre Wurzeln also nicht im Boden der Wissenschaft hat, sondern der Kunst. Wie Heinse waren auch Wackenroder, Tieck und andere der ihm folgenden hervorragenden Musikschriftsteller ihrer hauptsächlichen Begabung und Thätigkeit nach Dichter. So eingreifend Friedrich Rochlitz als Herausgeber der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" und durch seine eigenen Aufsätze über Musik gewirkt hat, es ist doch zweifelhaft, ob diese, an sich betrachtet, nicht geringwerthiger sind als seine zahlreichen Romane, Erzählungen, Charakterbilder und Schauspiele. Ludwig Rellstab erklärte, als er im December 1841 die von ihm herausgegebene Musik-Zeitschrift „Iris" eingehen ließ, ganz offen, er müsse jetzt wieder seinem Hauptziele nachgehen und größere poetische Werke schaffen. Wenn die Dichtungen dieser beiden Männer einen hohen Rang nicht einnehmen, so darf man wohl mit einiger Sicherheit voraussagen, daß in künftiger Zeit dieses auch bei ihren Musikschriften nicht der Fall sein wird, und daß die Wirkung, die sie mit ihnen machten, zumeist von der Neuheit der ganzen Richtung ausging. Wird doch schon heute, wie über Heinse, so auch über Rochlitz oft abfällig genug geurtheilt, und manchmal abfälliger, als sie es verdienen; ich meine, wenn die Er-

findungen, welche Rochlitz ganz unbefangen für geschichtliche Wahrheit ausgab, auch vor dem Richterstuhl der Wissenschaft den schärfsten Tadel verdienen, so müßte doch die Erkenntniß des geschichtlichen Zusammenhanges, durch den sein Wirken bedingt wurde, das Urtheil mildern. Will man ihn recht begreifen, so muß man ihn in das schillernde Licht setzen, das aus den Schriften E. T. A. Hoffmanns, seines Zeitgenossen und Freundes, hervorzittert. In Hoffmann fand die neue Richtung, welche nicht bei der technischen Beschreibung der Musik stehen bleiben, sondern das geheimnißvolle Wesen dieser Kunst und ihre entsprechende Wirkung durch die Mittel schriftstellerischer Darstellung faßbar machen wollte, ihren vollbürtigsten Vertreter. In seiner Natur verband sich musikalische Begabung und Bildung mit einem starken, eigenthümlichen Dichtertalent. Er war eine bahnbrechende Kraft. Will man des Unterschiedes zwischen Sonst und Jetzt voll inne werden, so vergleiche man irgend eine Abhandlung aus der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, beispielsweise C. F. Michaelis' „Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten" oder Apels „Ueber Ton und Farbe" aus dem Jahrgange 1799—1800 mit „Johannes Kreislers Lehrbrief". Ueberhaupt steckt in den „Kreisleriana" — sie erschienen 1814 und 1815 — ein Gährstoff von erstaunlicher Kraft, der die ganze Musikschriftstellerei unseres Jahrhunderts durchdrungen hat. Viel mehr als wir uns jetzt noch bewußt sind, möchte der hier zuerst angeschlagene Ton auf unsere Anschauungen von gewissen Kunstwerken und Künstlern bestimmend eingewirkt haben. Die Bilder der drei großen österreichischen Instrumentalcomponisten, welche Hoffmann in Nr. 4 der „Kreisleriana" („Beethovens Instrumentalmusik") zeichnet und einander gegenüberstellt, sind mit solch tiefschauender, musikalischer Intuition erfaßt und zugleich mit so siegreicher dichterischer Kraft herausgestellt, daß sie heute noch ihre volle Wirkung thun. Vieles, namentlich das, was die Kunst Haydns betrifft, ist niemals schöner und mit eindringlicherer Bildhaftigkeit gesagt worden.

Es mußten Künstler sein, welche diese Art von Musikschilderungen unternahmen. Denn nur der Künstler richtet den Blick allewege auf das Ganze und begreift in ihm das Einzelne. Und nur durch einen Act inneren Schauens geht die Umformung des musikalischen Gehalts in den dichterischen vor sich, der dann, da es der Musik an einem Naturvorbilde fehlt, in Bild und Gleichniß zu Tage treten muß. In dieser Neugestalt geht er in die Phantasie des Lesers über und verwandelt sich dort gleichsam zum Klange zurück. Die Gefahr, solcherweise über Kunstwerke nur zu phantasiren, droht natürlich aus nächster Nähe. In der That sind neben einer Legion kleiner Geister, die etwas gethan zu haben glaubten, wenn sie ihre, ihnen unbenommenen Privatgefühle mittheilten, auch begabte Schriftsteller, wie Adolf Bernhard Marx, ihr nicht immer entronnen. Verwirrende Mißverständnisse, als ob der Leser in dem bildhaften Niederschlag eines Musikstückes nun dasjenige erfaßt habe, was der Componist habe „ausdrücken" wollen, als ob es Aufgabe des Musikschriftstellers sei, aus einer Sinfonie die dichterische „Idee" herauszuhaspeln, traten hinzu. Wird aber zugegeben, daß es sich um ein Gebiet handelt, welches wissenschaftliche und künstlerische Betrachtung gemeinsam beherrschen, so ist nicht mehr nach dem Was? zu fragen, sondern nach dem Wie? und der Unfug, der mit dem poetisirenden Beschreiben von Instrumental-Compositionen getrieben worden ist, darf nicht hindern, anzuerkennen, was in der Sache Richtiges liegt. Die umfassendste fachmäßige Kenntniß und Beurtheilungsgabe als selbstverständlich vorausgesetzt, bleibt doch das Eintauchen in ein poetisches Medium das einzige Mittel, in der Phantasie des Lesers jene Stimmung zu erwecken, in der jedes lebendige Tonwerk athmet, ohne die es todt ist, die es einheitgebend, zusammenschließend, schützend umgibt, wie die Haut den Körper.

„Wir halten die für die höchste Kritik, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." Es ist Robert Schumann, der diesen

kühnen Ausspruch gethan und sich damit und Anderen ein vielleicht unerreichbares Ziel gesteckt hat. „In diesem Sinne", fährt er fort, „könnte Jean Paul zum Verständniß einer Beethovenschen Symphonie oder Phantasie durch ein poetisches Gegenstück möglich mehr beitragen als die Dutzend-Kunstrichtler, die Leitern an den Koloß legen und ihn gut nach Ellen messen." Schumann als Musik-Schriftsteller ist Hoffmanns legitimer Erbe und größerer Nachfolger. Der Glanz, der ihn als einen der größten nachbeethovenschen Componisten umgibt, hat seine Schriften eine Zeit lang in den Schatten gedrängt. Man weiß, daß er als vierundzwanzigjähriger Jüngling die „Neue Zeitschrift für Musik" gründete, daß er sie zehn Jahre leitete und reichlich mit Beiträgen versorgte. Die Mehrzahl von ihnen hat er 1854 als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker" in vier Bänden herausgegeben. Doch ging deren Verbreitung anfänglich nur langsam von statten. Erst in den letzten zehn Jahren sind sich die Ausgaben schneller gefolgt; die beste hat im Jahre 1891 F. Gustav Jansen besorgt (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Zwei Bände). In sie ist Alles aufgenommen, was als von Schumann herrührend festgestellt werden konnte; die Abänderungen, die er selbst für die „Sammlung" vorgenommen hatte, sind gewissenhaft vermerkt und durch fleißig und umsichtig gearbeitete Anmerkungen nach Möglichkeit alle dunkeln Punkte aufgeklärt, die in Aufsätzen, welche für den Augenblick geschrieben waren, nach Verlauf eines halben Jahrhunderts naturgemäß hervorgetreten sein mußten. Auch einen kurzen Lebensabriß hat Jansen vorausgeschickt, in dem er hauptsächlich der Entwicklung Schumanns zum Schriftsteller von dessen Schuljahren an nachgeht.

Schumanns Vorliebe für Hoffmanns Schriften und seine innerliche Verwandtschaft mit ihm ist, wenn es dessen überhaupt noch bedürfen sollte, gleichsam documentarisch bezeugt durch die Sammlung von Clavierstücken, welche er 1838 unter dem Titel „Kreisleriana" herausgab. Nicht Hoffmann allein ist es, an den er anknüpft; von großem Einfluß auf die Dichternatur in ihm

war Jean Paul. Auch dieser war für Musik tief empfänglich, und viele Stellen seiner Schriften zeigen, daß er den Eindruck, den Musik macht, in Worte zu bannen wußte. Hoffmann selbst stand unter Jean Pauls Zauber, und seine „Phantasiestücke in Callots Manier", in denen sich die „Kreisleriana", die Aufsätze „Ritter Gluck" und „Don Juan" befinden, hat Jean Paul in die Oeffentlichkeit eingeführt. Im Stile hat Schumann seine sehr ausgeprägten Eigenthümlichkeiten. Wenn er erzählt, kann man wohl an Hoffmann erinnert werden, an Jean Paul selbst dann nicht; wo es aber die Beschreibung eines Musikstückes gilt, das, was er in dem oben angeführten Ausspruche „Kritik" nennt, zeigt er sich ganz anders. Kurze Sätze, und in ihnen der Gedanke zu einer Knappheit zusammengedrängt, oder auch in einer Flüchtigkeit nur angedeutet, die oft an Dunkelheit streift. Eine Schreibungeduld, die ihn über verbindende Mittelglieder fortreißt, ein Fliegen mehr als ein Entwickeln, da die Einfälle sich in solcher Fülle zudrängen, daß er sich darüber selbst einmal, fast ärgerlich in einer Parenthese Luft macht: „Ich kann vor Gedanken gar nicht auf die eigentlichen kommen." Das Gefühl von der Unzulänglichkeit des Wortes gegenüber der Musik beherrscht ihn stärker als Hoffmann. Er war eben der unvergleichlich reicher begabte Componist; sein Dichtertalent mag kaum viel geringer gewesen sein als das seines Vorgängers; sicher aber war es schwächer als sein eigenes musikalisches. So ist es denn allmählich gekommen, daß es unter diesem mehr und mehr verschwand. Aber nicht zurückgedrängt wurde es, nicht verzehrt oder erstickt, sondern gleichsam von liebenden Armen gänzlich eingehüllt. Es ist die entgegengesetzte Erscheinung wie bei Richard Wagner, der sich im Gange seiner Entwicklung zum immer stärkeren Betonen des poetischen Factors getrieben fühlte. Die Dichterphantasie bleibt bei Schumann dem Componisten immer und überall thätig, aber an der Gestaltung des Musikstückes — ich meine hier zunächst Instrumentalmusik — betheiligt sie sich immer weniger, nur durch einen von Innen herausleuchtenden Schein verräth sie, daß sie am Werke ist.

In Schumanns Schriften findet sich Weniges, was nur als Dichtung wirken soll: ein „Traumbild" benanntes Gedicht über das Spiel von Clara Wieck und eine Humoreske in Prosa, „Der alte Hauptmann"; beide zeigen den geborenen Poeten. Mit allem Uebrigen verfolgte er einen doppelten Zweck: einen belehrenden und einen künstlerisch ergreifenden. Schumann glaubte an eine Entwicklungsperiode seiner Kunst, in deren Morgenröthe er stehe, und hielt es für seine Aufgabe, ihr den Weg frei zu machen und an ihrem Gedeihen durch Wort und That mitzuwirken. „Jünglinge, schafft fürs Licht!" läßt er seinen Meister Raro sagen. Er besaß unleugbar einen agitatorischen Charakterzug und war sich, wenn er zur Feder griff, voll bewußt, daß er sich damit desselben Mittels zur Verbreitung seiner Ansichten bediente, das sich auf politischem Gebiete in jener Zeit als eines der wenigen wirksamen darbot. Die Parallele mit der Politik wird von ihm offen eingestanden. „Die Gegenwart wird durch ihre Parteien charakterisirt. Wie die politische, kann man die musikalische in Liberale, Mittelmänner und Reactionäre oder in Romantiker, Moderne und Classiker theilen. Auf der Rechten sitzen die Alten, die Contrapunktler, die Antichromatiker, auf der Linken die Jünglinge, die phrygischen Mützen, die Formenverächter, die Genialitätsfrechen, unter denen die Beethovener als Classe hervorstechen. Im Juste-Milieu schwankt Jung und Alt vermischt. In ihm sind die meisten Erzeugnisse des Tages begriffen, die Geschöpfe des Augenblicks, von ihm erzeugt und wieder vernichtet." In dieser agitatorischen Thätigkeit ist er Wagner ähnlich, doch viel weniger doctrinär als dieser, und legt, als der Frühlingssturm seiner Jugend verbraust und er als Componist auf die Höhe gelangt war, die Feder nieder, um nur dem musikalischen Schaffen zu leben. Welcher Art die Kunst der Zukunft sein sollte, die Schumann sich vorstellte, ist nicht leicht zu sagen. Wagner ging von Anfang darauf aus, ein musikalisches Nationaldrama zu schaffen, und hat dies eine Ziel sein Leben hindurch mit energischer Ausschließlichkeit verfolgt.

Schumanns Ideal war ein allgemeineres, aber auch unbestimmteres. Ihm mißfiel die verflachte, ausländernde Musikmacherei der zwanziger und dreißiger Jahre, die Beethoven und Schubert vernachlässigte, um Rossini und Herz zu huldigen, und er fühlte die Kraft in sich, Neues und Großes zu leisten. Er wollte dahin wirken, „daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme." Der Ausdruck ist mehrdeutig, und Schumann verstand augenscheinlich auch Verschiedenes darunter. Dem Poesievollen kann das Poesieleere entgegenstehen, das Nüchterne, Hausbackene, Philiströse; wenn Schumann auf die deutschen Capellmeisteropern sah, konnte er wohl fordern, daß mehr Poesie in diesem Sinne in sie einziehe. Aber die Poesie kann auch auf dem Wege in der Musik zu Ehren kommen, daß der Musiker mit dem Schönen und Bedeutenden, was die Dichterwelt hervorbringt, einen innigeren Bund schließt, sich mit den in ihr herrschenden Ideen erfüllt und von ihnen sich im eigenen Schaffen mehr oder weniger bestimmen läßt. Diese Richtung war nun zwar nichts Neues, hatten doch Beethoven, Weber und Schubert in ihr sich bewegt. Aber der Zustand der Ermattung, den das musikalische Schaffen in Deutschland nach Webers Tode vorübergehend gewahren ließ, konnte wohl die Besorgniß aufkommen lassen, als wirke der Geist jener Meister in ihrer Nation nicht mehr fortzeugend weiter. Daher bezeichnet es denn Schumann als einen Zweck seiner Zeitschrift, „an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können." Er schloß von seinen Bestrebungen keine der bestehenden Kunstgattungen aus, wennschon anfänglich eine Bevorzugung der Claviercomposition stark bemerkbar wird, da „das Floskelwesen sich am meisten in der Claviermusik zeigte". Später wird das Lied stärker betont. Die Hauptsache war und blieb ihm: Schaffen überhaupt, den eigenen künstlerischen Drang befriedigen. Wohin ihn dieser endlich einmal führen werde, darüber hat er schwerlich bis ins Einzelne nachgedacht.

Die Schriften geben Zeugniß von einer Frühreife des Urtheils, einem Reichthum an Beobachtungen des Seelenlebens, einem Tiefblick in die Vorgänge inneren künstlerischen Werdens, einem Hochflug der Gedanken, die erstaunlich sind. „Das Schöne in seiner ganzen Würde und Herrlichkeit auftreten zu sehen, welche günstigen Umstände müssen sich dabei vereinigen! Wir fordern dazu große, tiefe Intention, Idealität eines Kunstwerkes, Enthusiasmus des Darstellenden, Virtuosität der Leistung, harmonisches Zusammenwirken wie aus einer Seele, inneres Verlangen und Bedürfniß des Genießenden, momentan günstige Stimmung des Gebenden und Empfangenden, glückliche Constellation der Zeitverhältnisse und Interessen im Allgemeinen, sowie des specielleren Augenblicks, der räumlichen und anderer Nebenumstände, Mittheilung des Eindrucks, der Gefühle, Ansichten u. s. w. — Widerspiegelung der Kunstfreude im Auge des Anderen. Ist ein solches Zusammentreffen nicht ein Wurf mit sechs Würfeln von sechs mal sechs?" Das schreibt ein kaum zweiundzwanzigjähriger Jüngling. Mit welcher Feinempfindung ist hier alles berührt, was gerade die Darstellung eines Musikstückes bedingt! Wie schön wird sein volles, ungetrübtes Erscheinen als eine Gabe der Himmlischen erkannt, die gerade ihrer Seltenheit wegen so köstlich und unschätzbar ist, und wie hoch erhebt sich diese Anschauung über das gedankenlose, handwerksmäßige alltägliche Musikmachen, das ihm seine Zeit auf allen Gebieten zeigte! Dabei huldigt er doch keinem unklaren Idealismus, der nur fliegen kann, nicht stehen. „Verachten der materiellen Mittel entfernt vom Kunstideal." „Manche Geister wirken erst, wenn sie sich bedingt fühlen, frei; umgekehrt würden sie im Unendlichen zerflattern und verschwimmen." Aus dem Zusammenhange wird klar, daß er auf diesen Gedanken durch Shakespeare's Anlehnung an ältere Dichtungen geführt worden ist, daß er also gerade die großen und größten Künstler im Auge hat. Eine wie tiefe Wahrheit hier ausgesprochen wird, lehrt die Geschichte aller Kunstperioden. Denn gerade die mächtigsten Genies,

wie Bach und Beethoven, bedurften der festen Umfriedigung durch eine traditionell gewordene Kunst, um ihre dämonische innere Fülle nicht verheerend über die Gefilde des Schönen zu ergießen, sondern zu segensreichem Wirken zusammenzufassen. Tiefere musikgeschichtliche Studien zu machen, lag damals noch nicht im Zuge der Zeit, und auch Schumann hat sie nicht gemacht. Aber wo er den Blick auf die geschichtlichen Zusammenhänge wirft, sieht er instinctiv fast immer das Richtige. Dies gilt auch, so weit es die Natur menschlicher Beobachtungsgabe überhaupt zuläßt, von seiner eigenen Zeit. Er spricht einmal von Hummel, dem Schüler Mozarts. „Sollte diese helle Art zu denken und zu dichten vielleicht einmal durch eine formlosere, mystische verdrängt werden, wie es die Zeit will, die ihre Schatten auch auf die Kunst wirft, so mögen dennoch jene schönen Kunstalter nicht vergessen werden, die Mozart regierte und die zuerst Beethoven schüttelte in den Fugen, daß es bebte, vielleicht nicht ohne Zustimmung seines Vorfürsten Wolfgang Amadeus. Später nahmen Carl Maria von Weber und einige Ausländer den Königsthron ein. Als aber auch diese abgetreten, verwirrten sich die Völker mehr und mehr und wenden und strecken sich nun in einem unbequemen classisch-romantischen Halbschlaf." Daß er vor Anderen berufen war, diesen Halbschlaf zu einem Schlummer voll goldener Träume zu beruhigen, hat er vielleicht geahnt. Wie zur Geschichte, steht er auch zur Kunstphilosophie. Nichts liegt ihm ferner als Systematisiren. Er betrachtet den einzelnen Fall und gelangt von ihm aus zu gewissen allgemeiner gültigen Betrachtungen, aber nicht Gesetzen. Die Aesthetik von damals kannte dies Verfahren nicht, und der Hegelianer würde darauf mit mitleidiger Geringschätzung herabgesehen haben. Heute ist die Wissenschaft geneigt, es als das einzig Fruchtbare zu betrachten. Jedenfalls ist es für das lebendige Kunstverständniß mehr werth als die ausgebautesten Systeme. Einmal vergleicht Schumann den Jubelchor aus Beethovens „Ruinen von Athen" mit Webers Jubel-Ouverture, und nachdem er das Bild des Ersteren vor uns

hat aufsteigen lassen, kommt er zu dem Ergebniß: „Während in der Jubel-Ouverture ein Einziger mehrere Wünsche ausspricht, vereinigen sich bei Beethoven Alle zu einem und demselben". Wer dem Urtheil nachdenkt, wird finden, daß hierin nicht nur ein Gegensatz der beiden Compositionen, sondern auch der Gattungen und endlich auch der Gestaltungsart beider Meister angedeutet ist.

Es gibt kein Buch, das gerade für den Musiker so reich an Anregungen wäre zum Weiterspinnen der Gedanken, und keines, das ihm die Freude inniger Zustimmung häufiger bereitete. Und doch bezeichnen diese Vorzüge nur die eine Seite von Schumanns Schriften. Ich stellte oben dem lehrenden Zweck die kunstmäßige Wirkung gegenüber. Ließe sich trennen, was organisch ineinander gewachsen ist, so würde ich dieser eine noch höhere Bedeutung zumessen. Denn das Talent, musikalische Totaleindrücke hervorzurufen, tritt hier mit einer Kraft auf, die Alles weit hinter sich läßt, was vor und neben Schumann in dieser Art versucht worden ist. Er mag schreiben, was er will: sofort fängt es im Innern des Lesers an zu klingen, elementarisch, wie von versteckten Aeolsharfen. Die Gestalten hervorragender Künstler und Künstlerinnen: der Belleville, der Clara Wieck, der Henriette Voigt, Ludwig Schunke's, Henselts, Berlioz', Bennets, Gade's und vieler Anderer, schwimmen vorüber, wie von leisen Wogen gestaltloser Musik getragen. Ihre Charakteristiken sind niemals ausgeführt, es scheint, als würden nur flüchtige Skizzen geboten. Aber hierin liegt das Geheimniß ihrer Wirkung. Denn man überzeugt sich bald, daß Schumann mit dem Blick des Genies und der Liebe in die Tiefen ihres Wesens gedrungen ist. Er will aber nur die Stimmung wiedergeben, die von den Persönlichkeiten ausgeht; diese Bilder muthen an, wie Instrumentalstücke mit Ueberschriften, wie Tonsätze in verschiedenfacher, je ihrem Charakter entsprechender Instrumentation.

Seine Zeitschrift sollte von Künstlern geschrieben werden. Damit meint er aber nicht sowohl Leute, die von der Musik Profession machen, sondern solche, die kunstgemäß über künst-

lerische Dinge zu schreiben wissen. Das Kunstgemäße beruht für Schumann nun viel weniger darin, daß der Schriftsteller, eine tüchtige Kenntniß des musikalischen Handwerks besitzend, sich auf die technische Analyse eines Musikstücks verstehe. Er sagt vielmehr: „Ist auch die Theorie der treue, aber leblose Spiegel, der die Wahrheit stumm zurückwirft, aber ohne belebendes Object todt bleibt, so nenn' ich die Poesie die Seherin mit dem verbundenen Auge, der nichts verschlossen ist, und die in ihren Irrthümern oft am reizendsten erscheint." Demgemäß vermeidet er sichtlich das analytische Verfahren. Eingehend zergliedernd zeigt er sich nur ein einziges Mal: bei Berlioz' Symphonie „Épisode de la vie d'un artiste". Das congeniale Schauen des Ideals, das im Kunstwerke körperlich werden sollte, darauf sollte es bei der Beurtheilung ankommen. Und wenn dieses war, so verstand es sich von selbst, daß es den Lesern nur durch eine Art von Nachdichtung verständlich gemacht werden konnte. Die Besprechungen von Compositionen, welche trotz mancherlei gehaltvollen Beurtheilungen von Zuständen und Zeitfragen den größten Theil der Schriften Schumanns bilden, werden somit zu selbständigen Kunstwerken. Es ist nicht nöthig, die Compositionen zu kennen; es mag die Zeit kommen, wo diese längst vergessen sind (sie ist zum Theil schon gekommen), so werden die Schilderungen, zu denen sie den Dichter Schumann anregten, um ihrer selbst willen unvergänglich sein. Die Hauptaufgabe bei solchem Thun fällt dem bildlichen Ausdruck zu. Aus unerschöpflichem Quell strömen ihm die Mittel, das Hörbare ins Sichtbare umzusetzen. Wie Blumenketten winden sich die klingenden Bilder um das leichte Gerüst, das der fachmännische Musiker aufrichtet, seinen Holzgeruch mit Düften überwogend, es oft bis zum gänzlichen Verschwinden einhüllend. Seine Formenwelt ist reich und, wennschon dem Jean Paul zuweilen nachgeschaffen, doch in der musikalischen Schriftstellerei gänzlich neu. Kann man Aufsätze, wie über Field, oder über Dorns „Tonblumen" lyrische Gedichte nennen, so sind daneben

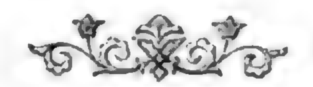
die Fälle dramatischer und novellistischer Behandlung nicht weniger zahlreich. Schumann hatte sich in die Vorstellung eines Geheimbundes junger, gleichstrebender Künstler hineinphantasirt, die er die „Davidsbündler“ nannte, weil sie „todtschlagen sollen die Philister, musikalische und sonstige, vorzüglich die längsten“. Unter ihnen führen der stürmische Florestan und der sinnige Eusebius das Wort, Charaktere, in welchen Schumann die Gegensätze seines eigenen Temperaments verkörperte. Daraus, daß diese einen und denselben Kunstgegenstand je nach ihrer Veranlagung beurtheilen, entwickelt sich eine dramatische Lebendigkeit von großem Reiz und eine Fülle der Gesichtspunkte, die jede einseitige und ungerechte Beurtheilung ausschließt. Stehen sich die Ansichten zu schroff gegenüber, so tritt ausgleichend und abschließend der Meister Raro ein. Die 1835 angeregte Frage eines Beethoven-Monuments in Bonn wird sogar von vier Seiten in überströmender Gedankenfülle beleuchtet. Zuweilen treten die Davidsbündler zu Sitzungen zusammen, einmal — in einem Aufsatz, der ihren Namen trägt (I, 10) — ihrer acht an Zahl. Da fliegen längere Erörterungen und kurze Sentenzen hin und her. Schumann hatte eine starke Vorliebe für den Aphorismus und in hohem Grade die Fähigkeit, einen Gedanken nicht nur in die knappste Form zusammenzudrängen, sondern diese auch in allen Regenbogenfarben versöhnend und anmuthig spielen zu lassen. Häufig kleidet er das, was er zu sagen hat, in ein romanartiges Gewand, und hier fällt es besonders auf, wie er sich in der Wahl der Formen niemals wiederholt. Bald ist Musikabend bei den Davidsbündlern, bald gibt der Redakteur einer Musikzeitung einen Ball, bald wird Fastnacht gefeiert, und Florestan steigt auf den Flügel und hält eine Rede. Ein andermal nehmen wir an einem Briefwechsel Theil, der zwischen Chiara, Eusebius und Serpentin geführt wird. Auch barocke Einfälle fehlen nicht, aus denen Hoffmanns Geist redet: der Psychometer des Magisters Portius regt ihn an, über eine Erfindung nachzusinnen, die Werth und Charakter von Compo-

sitionen auf mechanischem Wege rasch und untrüglich anzeigt; da bliebe kein Mozartgenie in der Welt verborgen, und um die Nothwendigkeit, von Person zu Person unangenehme Wahrheiten zu sagen, käme man hinweg. Eine Tabelle von Fragen und Antworten wird entworfen und mit einer Reihe von neuen Compositionen drollig experimentirt.

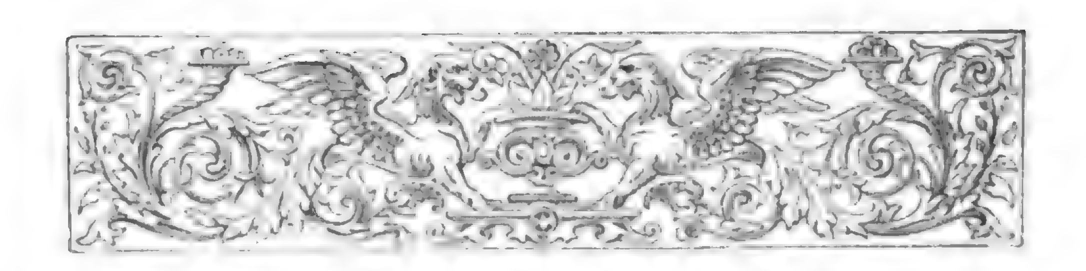
Im Stil kann Niemand seine Natur verleugnen. Die Welt kennt den Menschen Schumann, wie sie seine Compositionen kennt. Diese versucht man jetzt zu verkleinern, an den Seelenadel des Menschen, die Liebesfülle seines Gemüths, die jungfräuliche Reinheit seiner Empfindungen hat Niemand zu rühren gewagt. Auch die Schriften Schumanns spiegeln diesen Charakter zurück, und zu dem Genuß, den sie als Kunstwerke gewähren, gesellt sich der ethische Eindruck, der von seiner Persönlichkeit ausgeht. Jeder Künstler haßt die Negation: er will schaffen, nicht vernichten. So ist auch Schumanns Kritik im hervorragendsten Sinne eine aufbauende. Aber der Ton, in dem er seine genial überlegene Einsicht vernehmen läßt, ist von einer liebevollen Anmuth, die doch einzig dastehen dürfte in der Geschichte literarischer Kritik. Nicht, daß er etwas verschwiege oder flau beschönigte, was seinen Ansichten zuwiderläuft. Gegen die „Honigpinselei“ und das altersschwache Banausenthum der Finkschen Zeitung, und was ihres Gleichen, hatte er sich ja gerade erhoben. Aber die Art, wie er tadelt, darin liegt es. Mensch und Künstler arbeiten sich hier in die Hände. Er ist unerschöpflich in den feinsten Wendungen, die Wahrheit zu sagen, ohne zu kränken. Schroff zurückweisend ist er eigentlich nur einmal aufgetreten, in seiner Kritik über Meyerbeers „Hugenotten“, hier freilich auch verletzend bis zur Beleidigung und ungerecht. Sonst aber gilt von ihm das Wort, daß die Liebe glaubt und hofft und duldet. Schumann besaß eine starke humoristische Ader. Kenner seiner Musik wissen, wie originell sie sich in ihr äußert und wie er in diesem Betracht der unmittelbare, vielleicht einzige Nachfolger Beethovens ist. Als Schriftsteller fand er in dem

Humor die Mittel, auch das Unzulängliche in den Bereich des Schönen zu erheben, ohne ihm sein Wesen zu nehmen. Mit den Waffen der Satire kämpft er nicht und unterscheidet sich auch dadurch scharf von Wagner. Ich sage dies nicht, um zu einer Vergleichung zwischen dem künstlerischen Werth der Schriften beider aufzufordern. Wagner will Theorien vertheidigen oder über das Wesen gewisser Kunstwerke belehren. Man thäte ihm Unrecht, wollte man seine literarischen Arbeiten selbst als Kunstwerke auffassen in dem Sinne, wie Schumann das Werk vorgängiger Dichter fortsetzt und vollendet.

Vollendet — darf man sagen; denn es ist nach ihm Niemand gekommen, der in dieser Art Höheres geschaffen hätte. Wollte ich den Wirkungen nachgehen, die er als Schriftsteller geübt hat, so bekäme ich mit der gegenwärtigen Generation zu thun, was mir fern liegen muß. Als ihr Lehrer ihn bezeichnen, wäre auch ein falscher Ausdruck. Was seine Schriften zumeist charakterisirt: die Wiedergabe musikalischer Eindrücke durch die Mittel der Sprache, ist Sache des Talents und läßt sich nicht übertragen. Dennoch wird es erlaubt sein, Folgendes zu sagen. Die Aufgabe älterer Musikschriftstellerei war, durch Zergliederung zu lehren. Schumann hat in vollendeter Weise gezeigt, wie sich durch dichterisches Nachschaffen ein musikalischer Eindruck bewirken läßt, den nur das künstlerische Ganze gewährt. Das Ziel der Zukunft wird sein, mit der Schärfe einer Analyse, die alle Bestandtheile des Kunstwerkes und deren Beziehungen aufdeckt, die poetische Synthese zu vereinigen, die es lebendig wandelnd dem inneren Auge vorüberführt.



Ballade.



I.

Wer das zum Titel gewählte Wort in musikalischem Sinne heute ausspricht, denkt dabei an Carl Loewe. Es ist diesem Manne merkwürdig gegangen unter seinem Volke. Bis etwa um das Jahr 1848 ein Gegenstand warmer, oft begeisterter Theilnahme, trat er alsdann tief und tiefer in den Schatten. Von seinem Tode (20. April 1869) wurde wenig Aufhebens gemacht. Als Componist schien er fast verschwunden zu sein. Männer, die darin mit Recht eine Verarmung unseres musikalischen Lebens erblickten, gründeten 1882 in Berlin einen Loewe-Verein, dessen Zweck ist, dem größten Balladenmeister die ihm gebührende Beachtung wieder zuzuwenden. Die von diesem Vereine gegebene Anregung ist nicht ohne Wirkung geblieben; die Beschäftigung mit Loewe's Musik, die Würdigung ihres Wesens hat in den letzten zehn Jahren bemerkbare Fortschritte gemacht. Es hat sich gezeigt, daß die Liebe für ihn nicht gestorben war; sie glühte still im deutschen Volke weiter, wie wir es mit tief in uns gegründeten Empfindungen erleben, von denen Worte zu machen wir uns scheuen, die aber wie ungewollt über die Lippen treten, sowie der Reiz der Mitempfindung sie trifft.

Warum die Theilnahme für die Werke eines Künstlers oft so plötzlich zu erlöschen scheint, dafür kann es die verschiedenartigsten Gründe geben. Wenn das beginnende 17. Jahrhundert von Palestrina nichts mehr wissen wollte, wenn die Zeit Haydns

Sebastian Bach gleichgültig auf die Seite schob, so wirkten hier jene großen periodischen Bewegungen, die in der Geschichte einander wie Fluth und Ebbe ablösen. Mit Vereinen und Agitationen kann man sie nicht aufhalten, man muß sie kommen und gehen lassen, wie höhere Gesetze es erheischen. Sie vollziehen sich auch immer in weiten Verhältnissen: erst nach hundert Jahren gelangte Bach, erst nach zweihundert gar Palestrina wieder zu Wort, und mit Schütz scheint es noch länger dauern zu sollen. Aber innerhalb solcher großen Bewegungen gibt es eine Menge kleinerer Schwankungen, die von jenen nur bis zu einem gewissen Grade abhängen. Oft sind es Zufälligkeiten, Aeußerlichkeiten, oft geradezu launenhafte Wallungen des Geschmacks, die diesen und jenen Künstler plötzlich entthronen. Im zwanzigsten Jahrhundert wird man es schwer verstehen können, daß die sogenannten älteren Romantiker: Spohr, Weber, Marschner, Schubert, zu den jüngeren: Mendelssohn, Gade, Schumann, Wagner zeitweilig in einer Art von Gegensatz gestanden haben, da doch ein und derselbe starke Grundzug durch sie alle hindurchgeht. Der Gegensatz wird dann auch längst bedeutungslos geworden sein, er fängt schon jetzt an, sich mehr und mehr zu verwischen, ohne daß darum die Selbständigkeit der Individualitäten weniger lebhaft empfunden würde. Vor dreißig Jahren war er recht stark; welch' abfällige Urtheile hörte man in Musikerkreisen über Weber und Marschner, welch' kühl herablassende in der Oeffentlichkeit über Spohr! Neu erscheinende Talente wirken am stärksten durch das, was sie von ihren Vorgängern am bestimmtesten unterscheidet; gewinnen sie hierdurch die Theilnahme der Welt, so reizen sie zugleich zur Kritik der Vorgänger auf, die in der ersten Hitze immer ungerecht zu sein pflegt. Loewe gehört zu den älteren Romantikern. Es ist kein Zweifel, daß es Schumanns Liedcomposition gewesen ist, die gegen Loewe flau und ungerecht machte: die Gehaltfülle im Kleinen, das ahnungsvoll Andeutende, die überwältigende Innigkeit des Gefühlsausdrucks, die symphonische Verwebung von Gesang und

Clavier. Da man diese Dinge bei Loewe weniger oder überhaupt nicht fand, verschloß man sich gegen die ihm eigenthümlichen Vorzüge. Er wurde zurückgedrängt gerade in denjenigen musiktreibenden Kreisen, für die seine Balladen bestimmt waren. Sie eignen sich nicht für den Concertvortrag, sie sind Kammermusik und gehören vor eine auserwählte Gesellschaft. Das große Publicum wird niemals wissen, wofür es sich bei einem Balladenvortrag interessiren soll: für die lange Geschichte, die ihm erzählt wird, für die Bilder, welche die Musik vor ihm entrollt, oder für den Sänger, der häufig ganz dramatisch zu werden scheint. Es befindet sich im Zustande fortwährender Zerstreuung. Im kleineren, gleichmäßig gebildeten Kreise kann es dahin weniger leicht kommen. Von ihm aber nahm das Lied seit den fünfziger Jahren immer ausschließlicher Besitz und gewöhnte den Hörer mehr an die kleine, traulich anheimelnde oder geistreich anregende Form, entwöhnte ihn der behaglich und breit ausladenden. Auch ist der deutsche, häusliche Gesang mehr und mehr in die Pflege der weiblichen Welt übergegangen, ihr Uebergewicht hierin ist ein auffällig starkes geworden; zur Ballade aber gehört, einige Ausnahmen zugegeben, ein männlicher Sänger. Nun war die Clavierbegleitung Loewe's manchmal schwierig, der von der Singstimme geforderte Umfang zu groß, hier und da störte eine Altmodigkeit, ein Mangel an Gewähltheit. Ich bin aber überzeugt, daß es nur eines etwas kräftigeren Anstoßes bedarf, um ihn wieder in die Ehren einzusetzen, die ihm zukommen. Hat Weber durch keinerlei Bemängelung dem Herzen des deutschen Volkes entfremdet werden können, so wird es auch bei Loewe nicht geschehen. Er hat in seiner Weise kaum minder tief aus der deutschen Empfindung heraus gesungen. Ein zeitweiliges Aussetzen der Beschäftigung mit einem Künstler kann dem Interesse für ihn sogar förderlich werden. Man geht hernach mit frischer Empfänglichkeit, mit klarerem Blick an ihn heran, seine Eigenthümlichkeiten erscheinen in neuem, hellerem Lichte. An den Bestrebungen aber, die Loewe zu Gute kommen sollen, darf

ich, von Kindheit auf in seinen Balladen zu Hause, mich vielleicht mit einem bescheidenen Beitrage betheiligen. Ich lasse ihn gesondert ausgehen, weil sich wohl keine Veranlassung bieten wird, das, was ich zu sagen hätte, im Zusammenhange mit andern geschichtlichen Betrachtungen vorzubringen.

II.

Ballade in der Dichtkunst und Ballade in der Musik sind Begriffe, die sich nicht vollständig decken. Diese setzt jene zwar voraus, ist aber doch über sie nach mehr als einer Richtung hinausgewachsen, wie solches in andrer Weise bei der Romanze geschehen ist. Die deutsche Ballade als Dichtwerk läßt man von Bürger geschaffen sein; wer Jahreszahlen nöthig hat, hält sich an 1773, da die „Lenore" entstanden ist. Was Anfang unseres Jahrhunderts in das Empfinden der Deutschen als Balladenform einwuchs, ist freilich noch etwas Anderes, vor Allem etwas viel Geklärteres, und es wird nicht geleugnet werden können, daß die Reinigung und endgültige Festsetzung des Begriffs durch Uhland vollzogen ist. In Bürgers erzählenden Dichtungen spielen sehr verschiedene Elemente durcheinander. Stark hervortretend ist das Romanzenhafte im Sinne Schiebelers und Löwens, die parodirend im ironischen Bänkelsängerton unterhaltliche Abenteuer vortragen. Stärker noch ist ihnen der Stempel jenes wüsten, zügellosen Studentenlieds aufgeprägt, das, eine geschmacklose Mischung von Volks- und Gelehrtenpoesie, doch so nothwendig zum Charakter des 17. und 18. Jahrhunderts gehört; Bürger hatte in Halle studirt, das damals auch in diesem Punkte eine Hochschule war. Dazu kommt aber der Einfluß der echten, stimmungsvollen Nordländer-Ballade, wie sie der Engländer Percy in seiner berühmten Sammlung 1765 der literarischen Welt zum Geschenk gemacht hatte. Endlich noch ein Anklang an das Volksmäßig-Kirchliche; er äußert sich meist nur im Bau der Strophen und Zeilen, ist aber für das musikalische Ohr unverkennbar und von den Zeitgenossen nachweislich auch empfunden worden. Es darf sogar behauptet werden, daß es nicht zum

wenigsten dieser Klang gewesen ist, der Bürgers Balladen die rasche Volksthümlichkeit eintrug. Denn der wirkliche Volksgesang bestand damals fast nur noch in den Chorälen der evangelischen Kirche; was weitgreifende Wirkung üben wollte, that wohl, wenn es irgendwie an sie sich anlehnte. So bunt und einander widersprechend die Ingredienzen von Bürgers Dichtungen nun sind, so geschmacklos oft ihre Mischungen — ein sicherer Instinct für das Packende, die Gabe großer Anschaulichkeit und ein starkes Temperament waren sein eigen. Er hat eine neue Bahn gebrochen; in der deutschen Dichterwelt war man sich darüber sogleich klar. Nicht so innerhalb der Kaste der Musiker.

Ihnen ward in der Ballade eine neue Form geboten, die sie wohl reizen konnte, der sie aber mit ihren damaligen Kunstmitteln nicht gerecht zu werden wußten. Die Gesangsmusik hatte sich — wenn man von der Motette und ihrem Spruchtexte absieht — bis dahin nur am strophischen Gedicht und an der Madrigaldichtung entwickelt. Auf jenem beruht Alles, was Choral, Arie im älteren Sinne, Ode, Lied, Romanze hieß. Die madrigalische Form war Vermittlerin der italienischen Erfindungen geworden: der Oper, des Oratoriums, des älteren Vocalconcerts, der Cantate. Nun gab sich zwar auch die Ballade strophisch, und äußerlich war kein Hinderniß, sie wie ein Lied absingen zu lassen. Aber der lebhafte Wechsel der Empfindungen und Stimmungen, die Mannigfaltigkeit der Vorgänge, das Streben der Dichter nach greifbarster Bildlichkeit — alles dies mußte den Musiker mahnen, daß auch seiner Kunst dergleichen darzustellen nicht unmöglich sei. Wir besitzen Compositionen der „Lenore", in denen alle zweiunddreißig Strophen nach derselben Melodie abgesungen werden (Kirnberger), und solche, in denen die Strophenmenge auf wenige unterschiedliche Melodien vertheilt wird (Reichardt). Strophenmäßige Compositionen anderer Balladen Bürgers, Goethe's und geringerer Dichter sind gleichfalls in Fülle vorhanden. Aber sofort zeigen sich auch die Versuche, der Ballade ein weiteres und reicheres musikalisches Gewand zu wirken.

Johann André aus Offenbach, einer der begabtesten unter jenen deutschen Operncomponisten, die Johann Adam Hillers Singspiel zu Mozarts „Entführung“ und „Zauberflöte“ hinüberleiteten, machte den ersten Versuch. Er componirte die „Lenore“ für eine Singstimme und Clavier in der Weise, daß in der Regel jede Strophe ihre eigene Musik erhielt; wo im Gedicht Wiederholungen derselben Wendungen, dieselben oder ähnliche Vorgänge sich finden, bediente er sich auch der gleichen oder doch ähnlicher Tonreihen. Hierdurch und weil der Componist die musikalischen Cäsuren gern mit den Schlüssen der Gedichtstrophen zusammenfallen läßt, kommt ein Anklang an strophische Construction in das Ganze, und dieses ist im Hinblick auf Loewe's viel späteres Wirken wichtig festzustellen. Sonst aber heftet sich die Musik an die Handlung des Gedichts und läßt sich von ihrem Sturmritt mit fortnehmen. Diese „Lenore“ ist viel gelobt worden und mit Recht. Sie vereinigt Einheitlichkeit der Stimmung mit charakteristischer Mannigfaltigkeit: auch der bänkelsängerische Romanzenton, der in den erzählenden Theilen einige Male angeschlagen wird, erweist sich zur Sonderung der Hauptgruppen der Ereignisse und zur Hebung der schauerlichen umgebenden Vorgänge wirksam. Er fügt einen Zug derber Volksthümlichkeit ein. Für das Volksmäßige in edlerem Sinne sorgt eine Choralreminiscenz:

Horch Glockenklang! horch Todtensang:
„Laßt uns den Leib begraben!“

Dem Componisten ist nicht entgangen, daß hier der Anfang eines altevangelischen Sterbechorals angedeutet wird: er läßt die Melodie desselben sogar mit ihrem Originaltext eintreten, obwohl dieser sich in das Metrum der Bürgerschen Strophe nicht ganz fügt. Andrés „Lenore“ ist gewiß die beste Ballade, die vor Loewe geschrieben ist, aber auch eine ganz vereinzelte Erscheinung in ihrer Zeit. Da keine Kunstform vom Himmel fällt, wird man bei dieser um so schärfer zusehen dürfen, welche Verbindungsfäden sie an ihre Umgebung knüpfen. Diese „Lenore“

gehört in den Kreis der deutschen Oper. Der damaligen, wohlverstanden; schon zwanzig Jahre später wäre ein solcher Seitentrieb aus gleicher Wurzel nicht mehr möglich gewesen. Das strophische Lied bedeutete für das älteste deutsche Singspiel sehr viel, man darf es dessen wichtigste musikalische Form nennen; zieht man den musikalischen Theil aus einem solchen Singspiel heraus und stellt ihn für sich zusammen, so ergibt sich beinahe eine durch einen dramatischen Vorgang verbundene Liederreihe. Liedform und Drama in Verbindung zu bringen, beider Bund durch einzelne, reicher illustrirte pathetische Recitative und Gesänge zu krönen, das war so ziemlich das Verfahren, das Hiller bei seinen Opern verfolgte, und das André hier ohne Sorge um einen engeren, rein musikalischen Zusammenhang auf die Ballade übertrug. Nicht anders ging er auch zu Werke, als er Bürgers „Weiber von Weinsberg" componirte. Nachdem ein Mozart dagewesen war, hatte sich der deutsche Opernstil schon viel stärker ins Großdramatische entwickelt, und wenn man von diesem neuen Stile aus zur Ballade kommen wollte, mußten sich ganz andere Gebilde ergeben. Was denn in der That geschehen ist. Wäre nicht André von der Oper seiner Zeit aus an die Composition der „Lenore" herangegangen, so bliebe auch die Ausgestaltung unerklärlich, die er ihr später hat angedeihen lassen. Er richtete die Clavierbegleitung für volles Orchester her, leitete das Werk mit einem düsteren Instrumentalsatz ein und vertheilte den Gesangspart in verschiedene Rollen. Alles Erzählende wird von einem Tenor vorgetragen, der gleichsam den Rhapsoden darstellt; Lenore, die Mutter, der gespenstische Reiter werden redend eingeführt, jene Sopran, diese Alt, der letzte Baß singend. Ein vierstimmiger Chor der Geister, die das Grab umtanzen, macht den Schluß; auch jene Choralzeile „Nun laßt uns den Leib begraben" wird wirklich vom Chor gesungen. Dabei ist aber am Gedicht sonst nichts geändert; selbst wo Rede und Gegenrede durch kleine erzählende Mittelglieder getrennt sind, werden diese vom Rhapsoden recitativartig ganz getreulich be-

richtet. Merkwürdig scheint sich hier der Stil der Passionsmusiken zu erneuern, der ja auch unserer Zeit durch Bachs Werke wieder vertraut geworden ist. Dennoch ist die Veranlassung eine ganz verschiedene; dort war sie eine praktisch-liturgische gewesen, bei der Ballade war sie eine rein künstlerische. Auch hinsichtlich dieser scheinbaren Dramatisirung sollten spätere Componisten sich wieder auf dem Standpunkte André's finden lassen. Aber so wenig wie zwischen ihm und Loewe ein directer Zusammenhang besteht, ebenso wenig zwischen den Chorballadensängern und André. Ein Beweis, daß ähnliche Kunsterscheinungen unter ganz verschiedenen Bedingungen wachsen können, und man sich hüten muß, von Aehnlichkeit sofort auch auf Verwandtschaft zu schließen.

Aus den von Eschenburg übertragenen und 1777 herausgegebenen altenglischen und altschottischen Balladen hat Christian Gottlob Neefe 1784 „Lord Heinrich und Kätchen" in Musik gesetzt. Neefe gehört neben André zu den erfolgreichsten Talenten aus der Frühzeit des deutschen Singspiels, und diese seine Ballade ist in ähnlicher Weise aus dessen Geist geboren, wie André's „Lenore". Von den acht Strophen des Gedichts haben die fünf ersten je ihre eigne Musik, die drei letzten werden mit kleinen Abweichungen nach derselben Melodie abgesungen. Auf diese Weise ist es gelungen, der Form eine gewisse Festigkeit zu geben. Sollte man sonst noch Zweifel hegen, aus welcher Familie diese Ballade stammt, so würden sie durch die Einmischung von zwei kleinen Recitativen in die liedhaften Gebilde beseitigt werden.

In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, als die deutsche Ballade begründet wurde, gab es in der Theatermusik eine monodramatische Richtung, die nicht übersehen werden darf. Da war eine „Polyxena", welche F. J. Bertuch in Weimar gedichtet und Anton Schweitzer 1774 componirt hatte. Die Vermählung der Polyxena mit Achilleus hatte den Frieden zwischen Trojanern und Hellenen besiegeln sollen; aber bei den Hochzeitsfeierlichkeiten war Achilleus von Paris heimtückisch getödtet worden. Ihm errichteten die Griechen ein Grabmal am Helles-

pont. Das Monodrama führt uns die Polyxena vor, wie sie, aus Troja entflohen, am nächtlichen Strande die Grabstätte des geliebten Todten sucht und, nachdem sie sie endlich gefunden, sich selbst auf ihr den Tod gibt. Ein Werk, ausgezeichnet durch die Feinheit, mit der die Ausdrucksmittel dramatischer Musik ineinander gewoben sind, durch die Sorgfalt, mit der die Musik den scenischen Vorgängen folgt. Stärker noch wirkten auf die Zeit die Melodramen Georg Benda's: „Ariadne auf Naxos" und „Medea". Auch sie beruhen wesentlich auf dem dramatischen Monolog, vor Allem „Medea"; in dem anderen Stücke lösen Theseus und Ariadne sich ab als Träger der Handlung.

Nur wenn man diese Erscheinungen im Auge behält, wird Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens „Lenore. Ein musikalisches Gemählde" stilistisch verständlich. Das sonderbare Werk des begabten Mannes, der, ein Lübecker von Geburt, doch als ein Hauptbegründer national-dänischer Tonkunst dasteht, erschien um 1788 in Kopenhagen. In ihm werden nur die Worte der redend eingeführten Personen gesungen, diese aber nicht wie in André's ausgeführter Bearbeitung von verschiedenen Stimmen, sondern von einer und derselben, der freilich ein großer Umfang zugetraut wird. Die erzählenden Partien werden gesprochen, bald zur Claviermusik, bald auch ohne sie. Einige Male gehen die gesprochenen Worte sogar zum Gesange weiter. Also theils eine Art von Duodram, theils Melodram, theils beides zusammen, theils noch etwas Anderes. Das Abwechseln zwischen Gesang und gesprochener verbindender Erzählung war Brauch der Volksromanze; man kann ihn in seiner Entartung noch heute als Jahrmarktsbelustigung hören. In Johann Friedrich Löwens Romanzen, die 1771 in „neuer verbesserter Auflage" erschienen, ist die Geschichte von Gilbert, Kunigunde und Landri in dieser Form dargestellt. Kunzen stand dem nordwestdeutschen Dichterkreise, der das Panier der Volksdichtung zuerst entrollte, näher als André. Alle die Ideen dieser Männer fanden bei ihm Anklang und durchkreuzten sich wunderlich mit denen, die sein

Musikerthum ihm zuführte. „Lenore fuhr ums Morgenroth Empor aus schweren Träumen," hören wir Jemanden sprechen. Nun eine beklommene, sich angstvoll dehnende Claviermusik, ein jähes Aufschnellen, ein wimmerndes Sichwinden. „Bist untreu, Wilhelm, oder todt? Wie lange willst du säumen?" läßt sich der Gesang einer Sopranstimme vernehmen. Dann wieder gesprochene Worte von König Friedrich und der Prager Schlacht zu den aufzuckenden und winselnden Tongängen des Claviers. Unbegleitet erzählt der Rhapsode von dem Frieden zwischen König und Kaiserin und der Heimkehr der Krieger. Ein fröhlicher Marsch verbreitert und vertieft die von ihm geweckten Vorstellungen. Wieder tritt der Rhapsode allein vor und schildert Scenen beglückten Wiedersehens, der Clavierspieler führt sie auf sein Gebiet hinüber. Von dem Augenblicke an aber, wo der Erzähler sich zu der vergebens harrenden Lenore wendet, setzt die Musik das ganze Stück hindurch nicht mehr aus, bis auf eine Stelle am Schluß; beim Wittern der Morgenluft spornt der Reiter den Rappen zu immer größerer Eile, tumultuarisch, wild drängt die Musik vorwärts, wird stärker und stärker — „Wir sind zur Stelle!" klingt es dumpf, und hier auf dem höchsten Gipfel der Steigerung bricht die Musik mit einem Halbschluß plötzlich ab und überläßt das Letzte, Schaurigste dem Erzähler allein. Machtvoll noch einmal einfallend, sich aufbäumend, dann absterbend, verklingt sie im eintönigen Gesang der Geister. Der Affect in seiner Maßlosigkeit sprengt die Bande der Musik und bricht in die gesprochene Rede hinüber; dieses ist der Eindruck. Was in einer Composition, die nur Gesangswerk ist, als naturalistische Uebertreibung zu tadeln wäre, hat Berechtigung, wenn das Ganze von Anfang an auf das Zusammenwirken von Gesang und Rede gegründet ist. Die Stelle bekundet einen genialen Instinct für die Ausnutzung erlaubter Mittel.

Ueberhaupt zeugt Kunzens „musikalisches Gemählde" von einem ungewöhnlichen Phantasiereichthum und einer großen charakterschildernden Kraft. An musikalisch-poetischem Werth

ist es André's „Lenore" unfraglich überlegen. Allerdings gehört in der aufsteigenden Linie einer neuen Entwicklung Kunzen auch schon der zweiten Generation an. Die charakterisirende Benutzung des Chorals theilt er mit André, geht aber weiter als dieser. Während er die Sterbemelodie nicht singen, sondern aus der Mitte der Clavierbegleitung schauerlich herausklingen läßt, ist er den Anspielungen ans Kirchenlied nachgegangen, mit denen Bürger die Reden der Mutter ausgestattet hat. Einfache Leute, die nicht gelernt haben, ihren Empfindungen den eignen Ausdruck zu geben, greifen, um sich zu helfen, gern zum autoritativen Spruch oder Vers. Bürger wußte, was ihnen zu diesem Zwecke das Gesangbuch bedeutete. Aber Kunzen wußte es auch, und daß zum Volksgedicht die Volksmelodie gehört. Durch Anwendung einer Choralweise erzielt er für den tröstend-mahnenden Zuspruch der Mutter einen einfältig rührenden, höchst bezeichnenden Ton. Auch die nordisch-unheimliche Stimmung weiß er, der im „Holger Danske" die Ballade vom Ritter Oller singen konnte, intensiver herauszubringen, als André. Sein Werk zeigt am deutlichsten, welch' ein Ferment durch die neue Dichtungs-Gattung in die Musikwelt geworfen war, aber auch die Rathlosigkeit, wie die neu aufsteigenden Ideen zu gestalten seien. Daß es auf diese Weise endlich doch nicht gelingen konnte, wird Kunzen wohl selbst eingesehen haben.

III.

Wir gelangen in die zweite Periode der Geschichte der musikalischen Ballade. Ihren Mittelpunkt bildet Zumsteeg, ein Süddeutscher, und in Süddeutschland verläuft diese Periode auch. Die einfach strophische Ballade bleibt neben der durchcomponirten bestehen und ist überhaupt niemals ganz aufgegeben worden. Zuweilen erscheinen in einem und demselben Stücke beide Behandlungsarten gemischt, und hier stößt man bei Zumsteeg noch häufig auf den alten, ins Gassenhauerische schielenden Romanzenton. Uebrigens ist dies die Zeit, da im

Wesen der Romanze sich ein starker Umschwung vollzog. Es verlohnt sich, dabei einen Augenblick stehen zu bleiben.

Der Umschwung ist nicht von der poetischen Seite ausgegangen, sondern von der musikalischen, und auf Mozart zurückzuführen. Schon in einigen Sinfonien Haydns kommen Romanzen vor (z. B. in La Reine), aber hier sind es eben französische Lieder, die variirt werden, und daher der Name. Mozart hat in einigen seiner Concerte und Nachtmusiken die langsamen Mittelsätze Romanzen genannt. Nicht daß er dadurch eine besondere Formconstruction hätte bezeichnen wollen. Diese Sätze unterscheiden sich allerdings von andern Instrumental-Adagios durch eine rondoartige Gestalt; aber eine solche ist doch der gesungenen Romanze niemals eigenthümlich gewesen, kann also auch nicht dienen, die Wahl der Bezeichnung zu erklären. Das einfach Gesangliche der Melodien und ihr liedartiger Zuschnitt werden Mozart zunächst auf das Wort gebracht haben. Aber der übereinstimmende Charakter aller dieser Stücke deutet an, daß er darüber hinaus noch etwas Besonderes im Sinne hatte. Die Melodien sind von einer Süßigkeit und jugendlich holden Schwärmerei, wie sie selbst bei Mozart nicht zu häufig gefunden werden, das Klangcolorit besticht durch weiche, schwellende Schönheit, Düfte Hesperiens glaubt man zu athmen, und vielleicht ist es nicht Zufall, daß Mozart mehrere Male die italienische Form Romanza beischreibt. Wenn auch nur fünf solcher Stücke von ihm vorhanden sind, so haben sie als Werke des Genies doch genügt zu bewirken, daß die Romanze durch die Musikwelt fortan mit einem neuen Signalement wanderte. Sogleich Beethoven hat sich dieses für seine berühmten beiden Violin-Romanzen zu Nutze gemacht. In Webers frühesten vierhändigen Clavierstücken, in seiner Flöten-Romanze vom Jahre 1805, seinem zweiten Clarinetten-Concert und anderswo sehen wir Mozarts Anregung des Weiteren wirksam, und bis auf Schumann und Henselt läßt sie sich verfolgen. Sie ist auch da bemerkbar, wo der Name fehlt; eine ganze Reihe von Schubertschen

Adagios ließe sich aufzählen, die den neu geschaffenen Romanzen-Charakter tragen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß er auch auf die gesungene Romanze einwirkte. Besonders wo sie in größeren Kunstwerken auftrat, wie in den Opern. Schon im „Peter Schmoll", einer Jugendoper Webers von 1801, zeigt die schwermüthig-zarte Romanze „Im Rheinland eine Dirne war", ein ganz anderes Gesicht, als noch in Mozarts zwanzig Jahre älterer „Entführung aus dem Serail" die Romanze Pedrillos. Hier noch der alte Typus, wenn schon in höchster Veredlung, dort der sich entwickelnde neue, der nun seinen Weg durch die romantische Oper nimmt. Etwas weiblich Schwärmerisches ist ihm eigen; auf die Schönheit und Gesanglichkeit der Melodie wird besondere Aufmerksamkeit verwendet. Spohrs Rosen-Romanze aus „Zemire und Azor", die dem Text nach den Namen eigentlich nicht einmal führen dürfte, ist Beweis, wie der Typus anfängt, auch in der Gesangsmusik selbständig musikalischer zu werden. Zu seinen schönsten Exemplaren gehören bei Weber „Unter blühnden Mandelbäumen" (Euryanthe), „Arabien, mein Heimathland" (Oberon), bei Schubert „Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn" (Rosamunde), bei Marschner „Wie sang so süß die Nachtigall" (Bäbu). Nun pflegt es aber in der Entwicklung der Musikformen meistens zu geschehen, daß die eine nicht mit militärischer Präcision von der anderen abgelöst wird. Die ältere treibt oft neben der jüngeren noch ein Weilchen ihr Wesen weiter, und zuweilen gelingt es ihr, durch die Laune eines Genies vorübergehend noch einmal zu Bedeutung zu kommen. Freischütz-Aennchens berühmte Romanze von dem Traum der „seligen Base" nimmt sich grade als solche im Jahre 1821 recht sonderbar aus, ist aber ihrem poetischen Charakter nach nur ein Wiedererstehen des alten Typus, und daß auch Andere noch nicht ganz auf ihn verzichteten, zeigt Ali's komische Romanze aus Spohrs „Zemire" (1818). Nachdem man aber einmal angefangen hatte, die Romanze vorwiegend ernsthaft zu nehmen, war es bei dem erzählenden Charakter

beider unausbleiblich, daß sie auch von der Ballade beeinflußt wurde. Dies geschieht schon bei Zumsteeg. Friedrich Leopold Stolbergs Ballade „In der Väter Hallen ruhte" nennt er „Romanze", obgleich sie sich ganz in jener düster-nordländischen Stimmung bewegt, als deren Vermittler die Ballade bei uns aufgetreten ist. Das schaurige Nachtstück, das Emmy in Marschners „Vampyr" vorträgt, führt ebenfalls den Namen. Dieser durch die Ballade gezeugte Sprößling der Romanze bleibt aber fast immer auf die strophische Form beschränkt und hält somit das Liedmäßige strenge fest, einen Fall bei Schubert und einige wenige bei Loewe ausgenommen gibt es keine durchcomponirten Romanzen von irgend einem maßgebenden Meister.

Offenbar haben diese musikalischen Vorgänge auch wieder auf das Treiben der Dichter Einfluß gewonnen. Platens schwermüthiger „Fischerknabe" ist eine Romanze, sein finsterer „Letzter Gast" ebenfalls. Eichendorff bietet uns nur Romanzen; „Ballade" nennt er keines der zahlreichen Gedichte, die diesen Namen nicht mit Unrecht tragen würden, sähe man nur auf die poetischen Merkmale. Aber jenes Wort umklingen andere Accorde; sein geheimnißvoller Reiz hat manchen Dichter bestimmt, ihn zu wählen. Es wird auch für die Literaturforscher förderlich sein, dies in Acht zu nehmen, wenn sie die beiden Gattungen gegen einander abzugrenzen suchen. Der Musiker stellt sich unter ihnen etwas Anderes vor, als sie, und es ist doch für beide Theile wünschenswerth, daß sie sich verstehen.

In Stuttgart, wo Zumsteeg lebte, residirte ein anspruchsvoller Fürstenhof, und an ihm bildete natürlich die Oper die vornehmste musikalische Ergötzung. Zumsteeg selbst hat mehrere Opern geschrieben, die bemerkenswerth bleiben, wenn ihnen auch kein großer Erfolg blühte. In seinen ausgeführten Balladen arbeitet er mit dem Apparat, welchen ein entwickeltes Opernstück ihm bot. Er weiß ihn geschickt zu verwenden, kommt aber auf diese Weise in eine Richtung hinein, die der Absicht des Balladendichters widerstreitet. Im musikalischen Drama sollen

Gestalten selbstfühlend und selbsthandelnd vor uns hintreten. In der erzählenden Dichtung können zwar auch Persönlichkeiten redend eingeführt werden, und es kann den Schein gewinnen, als würden ihre Reden und Entschlüsse durch den eignen Charakter bestimmt. In Wahrheit aber bleibt hinter ihnen die Person des Erzählers stehen, und sein Wille ist der endlich entscheidende. Es ist in der Dichtung möglich, diesen allwaltenden Willen bis zum Unmerkbaren zu verschleiern, so daß es das Ansehen gewinnt, als herrschte in den Bewegungen der Menschen und der Entwicklung der Ereignisse völlige Unbedingtheit. Sowie die Musik hinzutritt, hört diese Täuschung auf. Eine Grundstimmung muß fühlbar werden, die alle besonderen Empfindungen aus sich gebiert und in sich gebunden hält, und die Bedingung dieser Grundstimmung kann nur die Persönlichkeit des Erzählers sein. Hieraus ergibt sich, daß alle Schilderungen von Zuständen und alle Affecte nicht mit jener vollen Energie ausgeführt werden dürfen, zu der die Vorstellung absoluter Lebenswahrheit treibt. Sie dürfen nur wie in Abschattungen sichtbar werden; die volle Wirkung wird eine Ballade nie anders erreichen, als dadurch, daß die Erregung des Erzählers und seine persönliche Theilnahme für das Erzählte bis in alle Verästelungen derselben fühlbar bleibt.

Hierin hat Zumsteeg den richtigen künstlerischen Takt nicht bewiesen. Unzweifelhaft brachte er für seine Aufgabe werthvolle Eigenschaften mit. Er weiß seine Musik dem Charakter der Begebenheiten geschickt anzupassen, und erlahmt nicht leicht beim raschen Wechsel derselben. Für schildernde Zwecke hat er immer ausreichende Mittel zur Hand. Er ist ein interessanter Erfinder und verdient gewiß viel von dem Lobe, mit welchem ihn Franz Schubert und namentlich auch Loewe bedacht haben. Auch gebührt ihm das Verdienst, den Geschmack an der ausgeführten Ballade in der deutschen musikliebenden Gesellschaft zu einem allgemeineren gemacht zu haben. Aber in einigen Hauptpunkten versieht er es. Einer von ihnen ist die Anwendung des Recitativs. Diese Singart ist für die Oper erfunden; sie soll ent-

weder über affectlosere, aber für die Entwicklung und das Verständniß der Handlung nothwendige Mittelglieder leicht hinwegführen, oder den Affect im getrübten abklärungsbedürftigen Zustande zeigen und auf seine geläuterte Erscheinung vorbereiten. Seinem Wesen und seiner geschichtlichen Entwicklung nach bleibt das Recitativ immer ein Ausdrucksmittel zweiten Ranges, und da es die natürliche, gesprochene Rede nachahmen soll, bedarf es auch einer loser geknüpften Textunterlage. Schon aus diesem Grunde schickt es sich schlecht zu strophischer Dichtung. Soll es in der Ballade nun so verwendet werden, daß ihm die erzählenden Theile zufallen, während die redend eingeführten Personen in abgerundeten Melodien singen, so treten diese zu stark hervor, und das für die Ballade wichtigste, das epische Element, geht in dem untergeordneten, recitativischen Gesange seiner maßgebenden Bedeutung verlustig. Soll er aber bei den persönlichen Aeußerungen eintreten, so beraubt sich der Componist in den meisten Fällen der affectvollsten Höhepunkte der Empfindung. Zumsteeg hat weder das Eine noch das Andere ausschließlich gethan, sondern wahlweise beides. Ein Princip ist nicht zu erkennen; er verfährt, wie es scheint, ganz nach Laune. Was er hiermit sicher erzielt, ist einzig und allein eine theatralische Ausdrucksweise, ein grelleres Hervortreten gewisser Partien der Dichtung und der störende Schein, als handle es sich um wirklich dramatische Vorgänge. Eine andre Schwäche seiner Balladen hängt mit dieser zusammen. Sie sind mehr bunt als reich und ermangeln fühlbar jenes einigenden lyrischen Grundtons. Was für Formen werden uns in der „Entführung" nicht vorgesetzt? Recitative mit arienartiger Nachfolge, Strophenlieder, liedartig gebaute Erzählungen und Schilderungen, und eine immer anders musicirt als die andere. Hier ist nicht einmal der Versuch gemacht, durch Gruppirung in größeren Massen eine gewisse Uebersichtlichkeit zu erzielen. Andere Balladen sind weniger zerfahren; namentlich ist „Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn" wenigstens in der ersten Hälfte sehr einfach gegliedert

und läuft am Schlusse sogar kreisförmig in den Anfang zurück. In diesem Stücke werden die Hörer auch nicht durch Recitativ gestört, und nur wenig in der „Lenore", die übrigens durch Vielgestaltigkeit und Unruhe ihres Verlaufs wieder sehr hervorsticht.

Der bedeutende Fortschritt, den die Technik der Balladencomposition durch Zumsteeg erfuhr, liegt in der Situationsmalerei. Die Grenze zwischen dem nur Charakteristischen und dem streng Dramatischen ist im Ganzen richtig innegehalten, wenngleich das Opernhafte mehr als einmal gestreift wird. Zumsteeg war viel weniger ausschließlich Balladensänger, als dieses der spätere Loewe gewesen ist. Schon von seinen Gesängen für eine Stimme mit Clavier bilden die Balladen kaum die Hälfte, auch wenn man die bedeutende Ausdehnung der meisten in Anschlag bringt. Für die schwankende Stellung, die er zu den Stilgattungen einnimmt, ist es bezeichnend, daß er seine Thätigkeit fast mehr noch der lyrischen Soloscene zugewandt hat. Unsere Dichter ergingen sich damals in dieser Form nicht ungern. Daß sie sie von der Oper entlehnt haben, kann nicht zweifelhaft sein, doch ist hiermit nicht gesagt, sie hätten sie nicht poetisch selbständig zu machen gewußt. Hat doch kein Geringerer als Schiller eine Reihe von Prachtstücken in ihr geliefert. Was ihn daran reizte, war hauptsächlich der dramatische Zug, das Empfinden eines bestimmten Charakters aus einer gegebenen Situation heraus. Er hat dabei seinen Worten eine solche Fülle rauschenden Wohlklangs gegeben, daß man fast eine elementarische Musik zu hören glaubt. Neben Gedichten, wie „Der Flüchtling", „Die Erwartung" und andern gehört hierher aber auch eine große Anzahl von Monologen aus seinen Dramen. Schiller, obschon wenig musikalisch, schätzte doch die Oper um deswillen, weil die mitwirkende Musik die Illusion einer Idealwelt erleichtere. Mit den Monologen arbeitete er in seinem Kreise auf ein Ziel zu, das den Operncomponisten längst bekannt war und freilich auch durch das Wesen der Musik gebieterischer gefordert: das breite Ausströmen des Gefühls und

die Offenbarung des innersten Charakters auf den Höhe- und Wendepunkten der Handlung. Kein Wunder also, daß die Musiker sich dieser Beute bald bemächtigten. Reichardt componirte die „Erwartung" und „Hektors Abschied", zwei Monologe der Thekla aus dem „Wallenstein" und den zweiten Monolog der „Jungfrau von Orleans" („Die Waffen ruhn"), Zumsteeg den „Flüchtling" (er betitelt ihn „Morgenfantasie"), die „Entzückung an Laura", die „Erwartung", Maria Stuarts Monolog und Theklas balladenanklingendes Solo „Der Eichwald brauset". Ueberall werden die breiten, wechselreichen Formen der Opernmusik angewendet, selbst Thekla's Gesang ist nicht als Lied componirt. Aber hiermit ist die Menge der lyrischen Monodien noch längst nicht erschöpft. Damals war Ossian auf der Tagesordnung. Zumsteeg bietet „Ossians Sonnengesang", „Ossian auf Slimora", und, nach der Uebertragung, die Goethe in „Werthers Leiden" eingefügt hat, ganz vollständig „Colma". Wir haben von ihm eine „Klage Hagars in der Wüste Bersaba", einen „Klagegesang Iglous der Mohrin", die gefangen und gefesselt in die Sclaverei geführt werden soll, das „Lied eines Mohren", der in abendlicher Tropenwildniß vergeblich seines Mädchens harrt und sich die Gefahren ausmalt, denen sie vielleicht zur Beute gefallen ist. Ich weiß nicht recht, ob diese scenenartigen Gesänge seine Balladen an Werth nicht gar überragen; daß sie ihnen gleich stehen, ist gewiß. Seine Stärke, die Situationsmalerei, konnte er hier gleich gut erproben, wie dort, und da er sich auf dramatischem Boden befand, fiel er nicht aus dem Stil, wenn er opernhaft wurde. Die Mittel für schildernde Musik hatten sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erheblich vermehrt durch die Verfeinerung der Instrumentalmusik, durch die Entwicklung, Verbesserung und Vermehrung ihrer Organe. Es mußte also im Zuge der Zeit liegen, die Mittel für jenen Zweck auszunutzen. In glänzendster Weise geschah dies durch Haydn in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten". Dann wurde eine Zeit lang nachgeahmt; Andreas Rombergs Composition von Schillers

„Glocke“, C. M. von Webers Melodram „Der erste Ton“ sind Beispiele. Zumsteeg hat nicht nachgeahmt; er starb 1802, als Haydns Oratorien eben in die Welt gingen, und hat seine Hauptwerke vor ihnen geschrieben. Was er in dieser Art, im bescheidenen Reiche der Clavierillustration geleistet hat, ist sein eignes Verdienst.

Ich rührte oben Zumsteegs süddeutsches Wesen an. In diesem lag etwas, das sich dem vollen Nachempfinden der nordisch gestimmten Balladen widersetzte. Soweit die von ihm componirten nun dieses Charakters waren — und es ist bei der Mehrzahl der Fall — fehlt seiner Musik etwas vom Besten. Lyrische Scenen wie „Colma“ können nicht für das Gegentheil zeugen, denn die decorativen Naturschilderungen Ossians waren von einem gebildeten Musiker kaum zu verfehlen. Es ist auffällig, wie weit er im Düstern, Unheimlichen, Wild-Phantastischen hinter Kunzen, ja selbst hinter André zurücksteht. Anfang und Schluß der Taubenhayner Pfarrerstochter haben mehr einen klagenden als schauerlichen Ton, und alles Uebrige ist sonderbar hell und in den tragischen Partien grell und stechend, so daß man in die rechte Balladenstimmung schon aus diesen Gründen nicht kommt. Ich gestehe, daß ich diesen Mangel auch bei seiner „Lenore“ empfinde, trotzdem A. W. Ambros vor zwanzig Jahren mit großer Bestimmtheit behauptet hat, daß Zumsteeg den Ton des Gespenstigen und Nächtigen in einer Weise getroffen habe, wie kaum ein zweiter Tonsetzer. Mehr noch als an andern Werken des Mannes ist an diesem die Beweglichkeit der Tonsprache zu rühmen, die Schlagfertigkeit, mit der er für jede neue Situation sofort die passenden Ausdrucksmittel bereit hat, der Zug und Fluß, der — freilich durch das stürmende Tempo des unvergleichlichen Gedichts mächtig unterstützt — durch das Ganze geht. Vom Beginn des gespenstischen Rittes an ist auch die musikalische Einheitlichkeit durch Wiederkehr gleicher oder ähnlicher Gruppen in höherem Maße als anderswo gewahrt. Trotz alledem muß man auf des Reiters wiederholte Frage: „Graut Liebchen auch?“ mit Lenore „Ach nein!“ antworten.

Melodien, Tonarten, Cadenzen haben zu viel Gemüthlichkeit und taghelle Unanfechtbarkeit. Wenn am Hochgericht das „luftige Gesindel" im Mondenschein eine veritable Anglaise tanzt, so flieht alle nächtige Romantik. In diesen geisterhaften Regionen war der Componist nicht heimisch, der für Liebe und Haß, für Zorn, Trauer und Wehmuth der Menschen so angemessene und oft ergreifende Weisen fand. Ueberhaupt ist jener den Tiefen des Volksgemüths entquellende Ton, den die Dichter zu locken verstanden, in ihm nicht wiedergeklungen. Die Lieder der Vorzeit, von denen 1807 der Schwabe Uhland begeistert sang, haben seinem Landesgenossen ihr Wesen noch nicht offenbart gehabt.

Noch weniger freilich so manchen Andern, die in seinen Bahnen weiter gehen wollten. Wenzel Johann Tomaschek in Prag ließ 1808 eine Composition der „Lenore" für eine Singstimme und Pianoforte erscheinen, welche einundfünfzig enggestochene Querfolioseiten füllt. Sie ist lehrreich, da sie deutlicher, als durch andere Beweise geschehen könnte, die falsche Richtung der Zumsteegschen Balladencomposition enthüllt. Tomaschek ist ihr bis zu Ende nachgegangen und bei der ausgesprochensten Opernmusik angelangt. Daß er sich dessen bewußt war, zeigt schon die erste Seite des Hefts. André hatte seiner orchestrirten „Lenore" doch nur eine kurze Einleitung vorausgeschickt. Tomaschek, obwohl auf das Clavier sich beschränkend, thut es nicht unter einer vollständigen Ouverture. Die Gesangscomposition ist nicht nur in den Formen und Manieren der damaligen Theatermusik verfaßt (an die italienische Opera buffa wird man erinnert, zuweilen auch an Mozarts Schreibweise), sondern die Empfindungsart ist auch eine solche, die nur in Lampenbeleuchtung zur Wirkung kommen kann. Folglich ist auch der schildernde Charakter der Musik ein anderer geworden. Ob die Musik Vorstellungen, die vermöge des Dichterworts nur in der Einbildungskraft geweckt werden, durch ihre Mittel tiefer eindringend und weiter ausstrahlend macht, oder ob sie den Eindruck sichtbarer Erscheinungen der Bühne unterstützt, sind zwei

verschiedene Dinge, und dieses muß an der jedesmaligen Beschaffenheit der Musik merkbar werden. Tomaschek's „Lenore" enthält nicht eine einzige Schilderung im wirklichen Balladenstil, so sehr war er in opernhaften Anschauungen befangen. Das peinigende Gefühl eines ärgsten Mißverständnisses verläßt den Hörer keinen Augenblick und stumpft auch gegen einzelne nicht gewöhnliche Schönheiten der ungeheuerlichen Composition völlig ab.

Andere Nachfolger Zumsteegs haben solche Verirrungen geschmackvoll gemieden. Der Salzburger Josef Wölffl, jetzt in der Welt der Tonkunst ganz vergessen, einst ebenbürtiger Rivale Beethovens im Clavierspiel und freier Phantasie, steht unter ihnen an einem hervorragenden Platze. Er hat eine ossianisch angehauchte Ballade der Weimaranerin Amalie von Imhof componirt: „Die Geister des Sees" (1799). Sie ist in Zumsteegs Stil gehalten, insofern das Recitativ reichlich verwendet wird. Die Architektonik des Ganzen ist aber viel ruhiger und faßlicher, und überraschend wirkt die Feinheit der musikalischen Schilderung, gegen die der Stuttgarter Componist in keinem Werke aufkommt. Hier wehen auch nordisch-romantische Klänge hin und her; wir merken, daß wir in Beethovens Zeit getreten sind, von deren Hauche Zumsteeg unberührt blieb, und es ist kein zu großer Sprung, wenn wir dessen größten Schüler im Balladensang, Franz Schubert, unmittelbar auf Wölffl folgen lassen.

Es ist sicher bezeugt, daß Schubert, als er eben in das Jünglingsalter trat, von Zumsteegs Compositionen einen tiefen Eindruck empfing. 1797 geboren, hat er in der Zeit von 1813—1816 fast alle seine Balladen componirt, neun Stück allein im Jahre 1815. Diese selbst bezeugen es, daß er mit seinem Vorgänger im Schwabenlande aufs engste zusammenhängt. Eine Aehnlichkeit, wie sie zwischen beider Compositionen des „Ritter Toggenburg" besteht, kommt vielleicht in der gesammten Gesangsmusik nicht wieder vor, wenn man bedenkt, daß der nachahmende Jünger hier der unvergleichlich Begabtere war. Es gehörte die ganze Naivetät und Schnellfertigkeit eines Schubert dazu, um ein solches

Stück nur niederzuschreiben, das im Ganzen wie Einzelnen nichts als eine mit wenigen reizvolleren Zügen ausgestattete Copie seines Vorbildes war. Von Schillers Balladen hat er außerdem in dieser Zeit noch den „Taucher" und die „Bürgschaft", von Goethe den „Sänger", „Schatzgräber", den „Gott und die Bajadere", von J. Kenner den „Liebler" und fünf Balladen von Hölty, Körner, Mayrhofer und Bertrand in Musik gesetzt. Bei Zumsteeg bleibt, trotz nicht seltener recitativischer Zwischenbildungen, doch immer im Ganzen noch eine Behandlungsweise bestehen, die die strophische Gliederung der Gedichte wenigstens im Auge behält und achtet. Davon ist bei Schubert meist nicht mehr die Rede. Er löst das Strophen- und Zeilengefüge der Gedichte in seine Bestandtheile auf und phantasirt mit ihnen oft fast so, als ob es Prosa wäre. Obschon er in dieser Zeit noch lange nicht auf die Höhe seiner vollen Eigenthümlichkeit gelangt war, so sind die Balladen doch von starken Talentzügen voll, aber es ist kaum möglich, in ihnen irgend eine höhere Ordnung, irgend ein festes Gesetz der Gestaltung zu erkennen. Der „Taucher" und die „Bürgschaft" gleichen bunten, regellosen Improvisationen. Der übermäßige Gebrauch recitativischen Gesanges nähert sie dennoch nicht dem dramatischen Stil, und ebenso wenig sind sie stark durch die Bildhaftigkeit des Ausdrucks. Immer ist es nur eine überschwängliche Musikfülle, die hier an Stoffen vergeudet wird, welche der inneren Natur des Componisten wenig bedeuteten. Er hat seine Jugendballaden nicht selbst herausgegeben, und würde es vermuthlich auch nicht gethan haben, hätte er länger gelebt. Nur den „Liebler" hat er veröffentlicht, der in der That die musikalisch reichste, auch die ruhigste und gefaßteste unter ihnen ist, wenn er gleich die Zumsteegsche Factur auf keiner Seite verleugnet.

Alle lyrische Dichtung bedarf einer gewissen Menge von Thatsachen, um durch sie ihren Inhalt zu vermitteln. Das Gefühlsleben an sich ist durch die Begriffe, mit denen die Sprache arbeitet, nicht darstellbar. Wir müssen Veranlassung und

Wirkungen der Empfindungen kennen lernen, um sie selbst zu verstehen; Rhythmus, Reim, Sprachmelodie dienen dann dazu, sie leicht und verklärt zu machen, Bild und Vergleichung, sie charakteristisch zu färben und vor dem Zerfließen zu bewahren. Dieses Element der Thatsachen ist das Band, das die reine Lyrik mit der Ballade verknüpft. Auch die Ballade ist lyrisch, aber das Empfindungsmoment soll die Thatsachen nur überall durchleuchten, nicht in seiner Flamme verzehren. Daß die Grenzen beider Gebiete flüssig sein müssen, daß besonders durch den Zutritt der Musik die Ballade leicht vom festen Ufer der Gegenständlichkeit in den Schoß der Gefühlswogen gelockt wird wie der Fischer in die Arme der Wasserfee, ist klar. Wer nun, wie Schubert, vorwiegend lyrisch veranlagt war, bei dem ist nur naturgemäß, wenn ihm solches begegnet. Unter den wenigen Compositionen erzählender Gedichte, die wir von ihm haben, sind zwei, die sich von Zumsteegs Art weit entfernen, aber in ihnen gerade zeigt er sich in seiner vollsten Größe. Es sind der „Erlkönig“ und der „Zwerg“. Noch heute streitet man darüber, ob Schuberts oder Loewe's „Erlkönig“ den Vorzug verdienen. Die Frage wird falsch gestellt; sie müßte lauten: Ist Schuberts „Erlkönig“ eine Ballade, oder ist er es nicht? Die Antwort kann nur verneinend lauten, und damit ist jeder Vergleichung der Boden entzogen. Was begreifen wir denn hier? Nacht und Sturm, ein personloses Etwas in rasender Hast, holde Traumbilder, Grauen und Lieblichkeit phantastisch einander jagend, steigende Aufregung, endlich ein Abbrechen und enttäuschtes Erwachen. Aus dieser elementaren Fluth konnte eine Ballade auftauchen, aber nimmer ist sie selbst schon eine solche. Hätte Schubert sie dafür gehalten, so hätte er einfach das Gedicht nicht verstanden gehabt. Man beachte, daß dieses Stück 1815 geschrieben ist, während einer Zeit, da er gerade die meisten Balladen componirte. Gibt es zwischen ihnen und dem „Erlkönig“ auch nur die geringste äußere und innere Verwandtschaft? Vollends wird man nach irgend einem an Zumsteeg anklingenden Zuge vergeblich suchen. Den

recitativischen Schluß kann man nicht dafür ansehen; recitativartige Perioden kommen auch sonst in seinen voll-lyrischen Gesängen vor. In dem nur um ein Jahr jüngeren „Wanderer“ zum Beispiel, der überhaupt ein lehrreiches Gegenbild zum „Erlkönig“ bietet: ein stilles Dahinziehen im Abendlicht, ein sehnendes Aufathmen, ein wehmüthiges Neigen und Schwinden holder Erinnerungen. Im „Erlkönig“ waltet eine Grundempfindung so stark vor, daß sie allmächtig Alles in ihre Tiefe hinabzieht. Das darf nicht sein in einer Ballade; wozu sonst erzählt sie uns von Schmerz und Lust, von Thun und Leiden, von Einstimmung und Kampf gegensätzlicher Wesen?

Mit dem „Zwerg“ ist es derselbe Fall. Der Zwerg der Königin muß sie aufs Meer hinausfahren, um sie zu tödten. Er liebt sie, die ihn einst um des Königs willen verlassen hat. Nun kann er seine Rache kühlen: die Leiche versenkt er ins Meer und gibt sich dann selbst dem Tode hin. Dies das Gedicht Matthäus von Collins. Aber was Schubert uns zeigt, ist etwas Anderes, keine Handlung, sondern ein Stimmungsbild. Ein Bild nebelnder Weite, trostloser Oede, hoffnungsloser Sehnsucht; in seinem tiefsten Grunde zwei verschwimmende Gestalten, die das Gefühl unendlicher Einsamkeit nur steigern.

Schubert hat in den Jahren seiner Reife die Ballade in Zumsteegs Stil zur Seite gelassen, ohne sie grundsätzlich ganz zu vermeiden. Wirft er noch einmal eine solche hin, so geräth sie ihm weit schöner als seinem Vorgänger, weil er eben Schubert war. J. Kenner, der ihm schon den „Liebler“ lieferte, hat die romantische Geschichte von der geraubten und im Thurm gefangen gehaltenen Jungfrau, um deren Befreiung ein ritterlicher Jüngling sein Leben läßt, von Neuem leidlich gereimt und ihr einen nordischen Hintergrund gegeben. Schubert hat daraus vielleicht das schönste Stück gemacht, das in dieser Art vorhanden ist („Ein Fräulein schaut vom hohen Thurm“ aus dem Jahre 1825). Ein Jahr vor seinem Tode componirte er den durch Loewe berühmt gewordenen „Edward“, diesen indessen

strophenmäßig wie Goethes „König in Thule“ und „Fischer“, Werke, die hier außer Betracht bleiben. Im „Edward“ läßt er die Rolle der Mutter und des Sohnes von zwei verschiedenen Stimmen vortragen, ein Gedanke, den seiner Zeit Brahms weiter ausgeführt hat.

Stücke wie „Erlkönig“ und „Zwerg“ sind übrigens unter dem Halbtausend Schubertscher Lieder und Gesänge seltene Erscheinungen. Es gibt noch eine Composition, „Kreuzzug“ betitelt; ein Mönch sieht von seiner Zelle aus, wie glänzende Ritterscharen mit frommem Gesang ans Gestade hinabziehen, sich zur Fahrt ins heilige Land einzuschiffen. Er bleibt in thatenloser Stille zurück, aber er dünkt sich nicht geringer als sie: die Enttäuschungen und Qualen, die ihm sein Leben bereitete, wiegen wohl einen Kreuzzug auf. Eine abgerundete Begebenheit wird nicht vorgeführt; wo aber das Eigenthümliche in der Tendenz besteht, das Thatsächliche ins Gestaltlose aufzulösen, kann es darauf nicht eben ankommen, und man darf den „Kreuzzug“ jenen anderen beiden Gesängen wohl als wesensähnlich anreihen, indem Alles, was geschieht, in das Gefühl frommer Fassung untergetaucht erscheint. Spröde steht Schubert der Romanze gegenüber. Wenn man von denen absieht, die dramatischen Werken eingefügt sind, bleibt eine kleine Anzahl von Exemplaren übrig, die unter sich nichts Gemeinsames haben. Irgend ein Typus, das sieht man, war für ihn nicht vorhanden. Das „Liebeslauschen“ von Franz von Schlechta: ein Lied des Ritters unter dem Fenster seiner Dame mit erzählendem Eingang und eben solchem, aber neckischem Schluß, zeigt den Charakter, welcher durch Mozarts Instrumentalromanzen festgestellt war. Die Süßigkeit der Melodien hat hier den gewissen Zug, für welchen Schumann das treffende Wort „provençalisch“ fand.

Bei Zumsteeg steht neben der Ballade die lyrische Monodie als mindestens gleich nachdrücklich gepflegte Gattung. Nicht anders ist es bei Schubert: er geht auch hierin dem schwäbischen Meister nach. Er componirt sogar zum Theil dieselben Gedichte,

und dies geschieht eben in der Zeit, da er sich aufs Balladenschreiben geworfen hatte. Die Monodien Schuberts sind seinen Balladen an Kunstwerth von Anfang an überlegen. Merkwürdig genug, da diese Form eine entschiedener dramatische ist und somit dem inneren Wesen Schuberts fremdartiger sein mußte. Die schildernden Aufgaben, die hier der Musik gestellt werden, hat er mit ganz anderer Hingabe ergriffen als Aehnliches in den Balladen, und reizendere Lösung derselben vollbracht als selbst in gereifteren Jahren. Ein Wort ist geeignet, zur Erklärung dieser Erscheinung wesentlich zu helfen: Haydn. Zumsteeg war zu früh gestorben, um von Haydns malerischer Virtuosität aus dessen Oratorien zu lernen. Schubert fand diesen Quell sich seit fünfzehn Jahren erschlossen. Daß Haydn sein unmittelbares Vorbild war, sieht man mit Deutlichkeit an einem kleinen, aber tief verrätherischen Zuge. Zwischen recitirendem Gesang und einer mehr als nur stützenden Begleitung sind naturgemäß die Rollen so vertheilt, daß der gesungene Satz den Vortritt hat; die Musik übernimmt es dann, die durch Worte angeregten Empfindungen und Vorstellungen nachfolgend, auch bescheiden nebenher gehend, auszuführen. Haydn in der „Schöpfung" und den „Jahreszeiten" kehrt das Verhältniß um. Ein scharf charakterisirtes Tonbildchen erscheint, dann folgt der Sänger nach und läßt uns durch seine Worte verstehen, wie es gemeint war. Haydns fröhliche Laune hat sich hier eine neue Form gebaut: neben dem rein musikalischen Reiz empfinden wir einen anderen, dem eines geistreichen Räthselspiels vergleichbar. Aber noch etwas Tieferes liegt zu Grunde. Durch dieses Verfahren fällt von selbst auf die Begleitung der Instrumente der größere Nachdruck, der Gesang ist nur der erklärende Diener beim Durchschreiten der Bildergalerie. Je stärker das Reinmusikalische betont wird, desto weiter schwankt das Zünglein der Wage vom Dramatischen zum Lyrischen hinüber. Zumsteeg nun, wenn er „Ossians Sonnengesang" oder „Colma" componirt, folgt der älteren Weise, die so lange die natürliche ist, als der Gesang aus

dem Munde eines dramatischen Charakters ertönt. Schubert dagegen eignet sich Haydns Verfahren an.

Trotzdem gleichen die meisten seiner Ossianischen Gesänge ungeachtet ihres Musikreichthums, gleicht auch die köstliche Composition von Schillers „Erwartung" immer noch mehr nur genialen Phantasien; wie im Traum werden wir von einem Bilde zum andern geführt, aber wir vermissen eine Form, welche die Bilder zur Einheit fügt. Neben ihnen stehen jedoch in der Ueberzahl andersgeartete Monodien, in denen Schuberts eigenste Natur sich mit derselben Gewalt Bahn bricht, wie im Balladenbereiche mit dem „Erlkönig" und dem „Zwerg". Und während er dort sich mit wenigen Thaten begnügt, hat er hier den Segen seiner Kraft in Fülle ausgeschüttet. Die Vorstellung eines besonderen Charakters in einer bestimmten Lage wird von ihm nicht dramatisch verwerthet, sondern nur so weit genutzt, als gewisse Motive von dorther angeregt werden, deren sich der Musiker bemächtigt, um sie nur nach musikalischen Bedürfnissen auszuführen. Er verallgemeinert dadurch die Empfindung und läßt ihr dennoch eine persönlichere Färbung als beim gewöhnlichen Liede möglich sein würde. Er gewährt dadurch auch dem vortragenden Sänger den denkbar besten Vorschub. Schubert als Componist von Liedern, einfachen und ausgeführten, ist zwar nicht übertroffen, aber doch durch ebenbürtige Leistungen Jüngerer fortgesetzt worden. Die lyrische Monodie gehört ihm ganz allein; ihm auf dieses Gebiet zu folgen, ist von den Besten nicht einmal versucht worden. Ohne Frage half ihm hier die Gunst der Zeit: die Anregung durch ein Opernwesen, das damals noch viel mehr im Mittelpunkt des Kunstlebens stand, die Vorarbeit Schillers und seiner Nachfolger, unter denen Mayrhofer hervorragt. Das hindert nicht, ihm das Verdienst dieser Neuschöpfung ganz und voll zu Gute zu schreiben. Ein Theil seiner herrlichsten Gesänge ist in dem entwickelten Sinne monodisch: die „junge Nonne", die „zürnende Diana", das Lied des Hippolyt, der „entsühnte Orest." Auch die Gesänge aus Scotts „Fräulein

vom See", „Memnon", Berthas Lied zu Grillparzers „Ahnfrau", die Harfner- und Mignonlieder aus Wilhelm Meister muß man dahin rechnen, nicht zum wenigsten „Gretchen am Spinnrade", ein Wurf des Genies, der ihm schon im Jahre 1814, noch vor dem „Erlkönig", gelang. Das Netz ästhetischer Verlegenheiten, in welches Goethe alle Diejenigen so sorglos verstrickt, die sich um das Verständniß des Stils seines „Faust" ernstlich bemühen, die daher auch diesem zwischen Dramatisch und Lyrisch, zwischen gesprochener und gesungener Poesie unstet hin und her schwankenden Gretchen-Liede rathlos gegenüberstehen, hat die That des siebzehnjährigen Jünglings zerrissen. Er hob das Lied äußerlich aus dem dramatischen Zusammenhang und stellte es auf eigene Füße. Einen inneren Zusammenhang ließ er bestehen und bewies, daß es möglich ist, auch unter diesen Verhältnissen ein vollendetes Kunstwerk zu schaffen. „Meine Ruh ist hin" konnte nur so componirt werden, wie es Schubert gethan hat. Es darf wohl auch bemerkt werden, daß überhaupt zwischen ihm als Monodiencomponist und Goethe als Lyriker eine nahe geistige Verwandtschaft besteht; seine stärksten lyrischen Wirkungen erreicht ja auch dieser immer dann, wenn er von einem gegebenen Charakter oder Zustande ausgeht.

IV.

Um 1820 besaß man in Deutschland componirte Balladen, aber keine Balladencomposition. Ein halbes Jahrhundert schon hatte die neue Gattung unsere Dichter beschäftigt, jüngst war nun auch Uhland hervorgetreten. Jetzt mußte es sich zeigen, ob die Musik im Stande war, eine mehr als zufällige Verbindung mit der Ballade einzugehen, sich mit ihr gegenseitig so zu durchdringen, daß ein neuer Stil, eine neue Kunstform entstand.

Loewe's erste drei Balladen erschienen 1824, waren aber zum größeren Theile schon 1818 componirt, da der Zweiundzwanzigjährige als Student der Theologie in Halle weilte. Noch in demselben Jahre folgte eine zweite Sammlung, dann vergeht

bis 1828 keines, in dem nicht ein Heft oder mehrere an die Oeffentlichkeit kommen. Bis 1832 tritt darauf eine Pause ein. Aber jene vier Jahre erster Balladenproduction hatten schon genügt, die neue Gattung festzustellen und ihr die Anerkennung der Welt zu gewinnen. Loewe hat sich seine Balladenform nicht nach und nach erarbeitet, wie etwa Haydn die Form des Streichquartetts. Sie ist gleich in den ersten Werken da; sie war ihm wie eine reife Frucht in den Schoß gefallen.

Solche Erscheinungen sind überall selten; wo sie beobachtet werden, darf man von vornherein annehmen, daß sie nur als Fortsetzungen schon entwickelter Formen gleichen Wesens auftreten. Dies trifft aber bei Loewe nicht zu. Wenn Loewe auch Zumsteegs Balladen hochschätzte, er ist kein Nachfolger desselben geworden. Zumsteegs Versuchen fehlte die Entwicklungsfähigkeit, ihre Fortsetzungen entarteten zu Ungeheuerlichkeiten oder verliefen im Sande der Mittelmäßigkeit. Loewe rühmt eigentlich an Zumsteeg auch nur die geistreichen Gedanken und daß er dem Gedicht mit vollkommener Treue folge; schätzbare Eigenschaften, die aber noch nicht zu genügen brauchen, einen neuen Stil zu schaffen. Der jüngere Künstler ist von dem älteren nicht nur individuell und gradweise, sondern generell und grundsätzlich verschieden; unter seinen fast anderthalbhundert Balladen hat nur eine einzige, „Wallhaide" von Körner, einen an Zumsteeg äußerlich erinnernden Zug, und sie stammt aus dem Jahre 1819, da er schon den „Edward" und den „Erlkönig" componirt hatte.

Das Geheimniß der Balladenform Loewe's beruht in einer neuen Verwendung der Strophe. Das Verfahren scheint so einfach zu sein und so zum Greifen nahe zu liegen, daß man verwundert fragen möchte, warum es nicht längst vor ihm gefunden werden konnte. Aber es gehörte dazu ein viel tieferes Durchdrungensein vom Wesen der Volkspoesie und der Ballade im Besonderen, als in Zumsteeg und selbst Schubert vorhanden war. Loewe, der Mitteldeutsche, war von Jugend auf dem Zuge der neuen national-poetischen Geistesbildung ausgesetzt gewesen. Er

hatte inmitten des deutschen Studentenlebens gestanden und sich durch wissenschaftliche Bestrebungen einen weiten Gesichtskreis geöffnet. Er nahm außerhalb der Musikerkaste Platz, wie sein Lehrer Weber, dessen begeisterndem Einflusse er das Verständniß für den Charakter deutschen, volksmäßigen Gesanges verdankte.

Der Volksgesang beruht auf der strophischen Form. Das wußten auch die André, Reichhardt, Zelter wohl und suchten danach zu handeln. Aber sie blieben entweder bei einer Melodie für alle Strophen, oder sie machten, wie André in der „Lenore", fast zu jeder Strophe eine neue Melodie; thaten einerseits zu wenig, andererseits zu viel, während die besten süddeutschen Kräfte halb im Welschthum der Oper stecken blieben. Die eine Ballade gliedernde Strophenform ist es zunächst, was ihr die künstlerische Einheit gibt, sie darf also schon deshalb nicht vom Componisten verlassen werden. Sie zügelt ferner die subjectiven Ausschreitungen, zwingt den Vortragenden, sich zu fassen und seine Erregungen einem strengen und engen rhythmischen Gesetze unterzuordnen. Von Recitativ, das die Strophenform aufhebt, ist bei Loewe keine Rede mehr; die verschwindend wenigen Fälle, wo kurze recitirende Phrasen vorübergehend einmal aufzutauchen scheinen, könnten als Ausnahmen nur für die Regel beweisen. In diesem Punkte kehrt er sich aufs Entschiedenste von seinen süddeutschen Vorgängern ab. Durchaus erfindet er nur strophische Melodien, solche nämlich, die sich nicht nur mit der jedesmaligen Länge einer Strophe decken, sondern auch in ihrer Gliederung den inneren Bau derselben und die gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Zeilen widerspiegeln. Den Melodien gebührt bei Loewe aber diese Bezeichnung besonders auch deshalb, weil sie dem Vortrag mehrerer Strophen dienen sollen, und der hauptsächliche Empfindungsgehalt dieser Strophen in ihnen zusammengedrängt erscheinen muß. Bei kürzeren Balladen — und einige seiner schönsten gehören hierher — reicht der melodische Stoff nur einer Strophe für alle aus. Bei längeren zerlegt sich der Componist das Gedicht gleichsam in Acte, indem er die Haupt-

gruppen der erzählten Begebenheit von einander absondert und möglichst für jede Strophengruppe eine eigene Melodie bildet. Hiermit allein wäre er nun freilich noch nicht weit über die alten norddeutschen Vorgänger hinausgekommen. Das ganz Neue ist der flüssige Zustand, in dem er die Strophenmelodie fortdauernd erhält. Dieser ermöglicht es ihm, sie dem wechselnden Inhalt des Gedichtes anzupassen, ohne ihr Grundwesen zu zerstören. Oft bedarf es nur geringer Umbiegungen, um der Melodie jene besondere Schattirung zu gewähren, die eine neue Strophe im Gegensatz zu der vorhergehenden erheischt; es kann sogar genügen, sie vorübergehend der Begleitung als ein Element ein- und unterzuordnen. In anderen Fällen werden stärkere Umbildungen für nöthig befunden. Sie beziehen sich häufig nur auf eine oder einige Zeilen, während die übrigen unverändert bleiben. Je nach Bedürfniß kann aber auch die ganze Melodie eine andere Haltung annehmen. Sie kann von Dur ins Moll der gleichen Tonstufe versetzt auftreten und hier wieder größere oder geringere Abweichungen in ihrer Zeichnung aufzuweisen haben; sie kann auch bei gleichbleibender Tonlage und Führung gleichsam einer anderen Tonart zugehörig erscheinen und dadurch einen neuen Charakter erhalten. In Rückerts Legende „Der Weichdorn" herrscht durch alle acht Strophen nur eine Grundmelodie, aber sie macht wie unter unseren Augen immer neue Metamorphosen durch. Nachdem sie durch zwei Strophen sich gleichgeblieben, erhält sie, als das Weichdörnlein die Jungfrau Maria um die Gabe bittet, die es duften machen soll, ein anderes Gesicht dadurch, daß sie zwar in derselben Tonhöhe bleibt, aber wie eine Moll-Melodie begleitet wird. Als es die Gabe empfangen hat, tritt zu der Melodie eine neue helle Tonart, aber nicht die anfängliche, ein; sie selbst in ihrem ganzen Laufe bleibt auch jetzt noch dieselbe; doch allmählich machen sich allerhand kleine Veränderungen bemerklich, die sie mit immer lieblicherem Reize schmücken, je mehr der Schönheiten und Kräfte gepriesen werden, die dem Strauch nun-

mehr zu Theil geworden. Ein anderes Verfahren besteht darin, die Zeilen der Strophe zu versetzen, wieder ein anderes, einige Zeilen ganz neu zu machen, die anderen zu lassen, wie sie sind, aber, je nach Erforderniß, von ihren anfänglichen Plätzen zu verschieben. Immer aber geht der Componist mit sicherem Instincte gerade nur so weit in Umsetzungen, Ein- und Ausschaltungen einzelner Glieder vor, als er darf, um die Erinnerung an die Urgestalt nicht aufzuheben. Allbekannt ist die Ballade vom Prinzen Eugen. Während die Urgestalt sonst am Anfang steht, erscheint sie hier erst am Schluß, ist aber vom ersten Tacte an potentiell vorhanden, manchmal nur im Rhythmus, hin und wieder in einzelnen Melodiegliedern, durch die wechselnden Harmonien der Begleitung unsicher beleuchtet. Aber Niemand zweifelt, daß sie es ist, und Alles begrüßt freudig den alten Bekannten, wenn er endlich die Vermummung abwirft und ins volle Licht heraustritt.

Die Erfindung dieser Compositionsweise ist Loewe's alleiniges Eigenthum. Das sechzehnte Jahrhundert hatte eine gewisse Art, ein Tonstück in ein anderes umzusetzen, die entfernt verwandt genannt werden dürfte, die aber mit ihm unterging. Es ist ausgeschlossen, daß Loewe je davon beeinflußt worden wäre. Die Form der Variation kann man auch nicht vergleichen: bei dieser kommt es darauf an, jedesmal der Melodie als Ganzem ein neues Gewand und einen neuen Charakter zu geben, sie sowohl in ihren allgemeinen Umrissen, als auch in den gegenseitigen Beziehungen der einzelnen Bestandtheile streng zu respectiren, was Alles bei Loewe nicht der Fall ist. Es kann ihm einmal gut dünken, die Variationenform anzuwenden; in Goethe's „Hochzeitslied" ist es geschehen, aber dieses Stück bildet eine Ausnahme. Variationen sind auf dem Felde der Instrumentalmusik gewachsen, und dahin gehören sie; Loewe's Balladenmethode paßt nur für den Gesang. Bezeichnend ist daher auch, daß, um dem wechselnden Inhalt der Strophen bei wesentlich gleichbleibender Melodie Genüge zu thun, doch die instrumentale Begleitung nur im beschränktesten Maße herangezogen wird.

Kein Mittel schiene näher zu liegen, und von Beethoven an haben unsere Lieder-Sänger sich seiner bedient, das An- und Abschwellen des lyrischen Affects zu unterstützen. Bei Loewe hat die Begleitung eine sehr wichtige Aufgabe, und der Componist scheut sich nicht, ihr Vieles aufzupacken; aber sie dient andern Zwecken. Man könnte noch fragen, ob nicht Dasjenige mit Loewe's Methode Verwandtschaft habe, was man motivische Entwicklung nennt. Es lassen sich aus einem Tongedanken dadurch, daß man ihn in seine Theile zerlegt, diese selbständig weiter führt, oder in neuer Art unter sich oder auch mit andern combinirt, Mengen überraschender Gebilde hervorlocken, deren Reiz zum Theil auch darin beruht, daß sie uns den Stamm, aus dem sie gewachsen sind, immer in vergleichende Erinnerung bringen. Hier fände sich zu dem, was Loewe will, eine Art Analogie. Aber ein andrer und vornehmster Reiz solcher Entwicklungen ist der, daß sie rhythmisch und metrisch schrankenlos frei sind, während der Balladencomponist in dem engen Gehäuse des strophischen Baus sitzt, und auch durch das Metrum der Zeilen beschränkt ist. Wohl können Anklänge an motivische Entwicklungen hier und da bei ihm vorkommen, aber nie können sie zu einer Grundlage seines Stils werden. Wenn Loewe selbst einmal seinen Gegensatz zu Zumsteeg dahin feststellt, daß er die Balladen „unter breiter ausgearbeiteten Motiven gestaltet" habe, so versteht er unter Motiven etwas Anderes: seine strophischen Gebilde nämlich, die er in steter Umbildung ganzen Strecken des Gedichts zu Grunde legte.

Es versteht sich, daß in längeren Balladen, die in mehrere Gruppen zerfallen, auch Zwischenglieder Platz finden dürfen. Die Musik braucht nicht stramm von einer Gruppe zur andern fort zu marschiren. Selbst Rückwendungen können eintreten: namentlich am Schluß wird wohl auf den Anfang zurückgegriffen und, wie in „Elvershöh", der „Gruft der Liebenden", dem „Harald", der „verfallenen Mühle" das Ganze ringartig geschlossen. Immerhin bleibt doch die Form hierin von der Dich-

tung viel abhängiger, als beim lyrischen Lied, wo der Componist sich für seine musikalischen Bedürfnisse allenfalls durch Textwiederholungen helfen kann. Die Gestaltungskunst hat sich darin zu zeigen, daß die Gruppen im Charakter richtig von einander abgetönt, in gute musikalische Verhältnisse zu einander gebracht und einer Grundstimmung untergeordnet werden. Alles in Allem genommen liegt in der Loewe'schen Ballade eine neue Kunstform vor, die ohne ausländischen Unterbau direct aus dem deutschen Liede herausgewachsen ist. Von keiner größeren Form seiner Zeit läßt sich dies sonst sagen. Auch in Schuberts ausgeführten Gesängen spielt die italienische Dreigliederung eine bedeutende Rolle, die ihm wohl mehr durch die Formen der großen deutschen Instrumentalmeister, als auf directem Wege zugeflossen war. Wir müssen schon auf Sebastian Bach zurückgehen, um dergleichen rein nationale Bildungen anzutreffen. Bachs Orgelchoräle und die aus dieser Form hervorgewachsenen Choralcantaten sind solche ausschließlich deutsche Kunstformen. In den Choralcantaten — ich meine die im engeren Sinne so genannten, denn eine wichtige Rolle spielt ja der Choral in allen — geht ideell das betreffende kirchliche Volkslied durch das ganze Werk, mag dieses noch so lang und vielgestaltig sein. Es kann der Wahrnehmung auf Augenblicke zu entschwinden scheinen; unter der, allerdings nothwendigen Voraussetzung, daß dem Hörer die Urgestalt des Chorals schon bekannt war, wird er am Schlusse der Cantate immer das Gefühl haben, als habe er ihn niemals nicht gehört. Bei Loewe ist es insofern das Gleiche, als die Idee des strophischen Rhythmus die ganze Ballade, und wäre sie so lang wie der „große Christoph", mit gleicher Stärke durchdringt. Der Hörer kann sich des Reichthums der Gebilde, der ihm entgegenquillt, völlig bewußt werden; er mag sich überfluthen lassen von ihm, jenes Grundgefühl wird ihn dennoch nie loslassen. In dieser Zusammenstellung Loewe's mit Bach, die selbstverständlich keinen Vergleich der beiderseitigen Talentkraft beabsichtigt, verdient es doch auch Beachtung, daß sowohl jene Bach-

schen Formen als auch die Ballade Loewe's das alleinige Eigenthum der Deutschen geblieben sind. Sie wurzelten zu tief in besondern nationalen Vorbedingungen, um auch andern Völkern, die Skandinavier vielleicht ausgenommen, anheimelnd zu erscheinen.

Hier und da kommt es ja vor, daß ein Balladengebilde in der dreitheiligen, sogenannten Sonatensatzform verläuft. Die Legende „Johanniswürmchen" gibt ein Beispiel, ein anderes Goethe's „Fischer". Es wäre merkwürdig, wenn Loewe in diese herrschenden Formen nicht zuweilen hineingeglitten wäre, zumal er doch auch selbst Sonaten componirte. Aber wie grundverschieden davon er seine Balladen doch empfunden haben muß, läßt sich nirgends deutlicher als an seinen Schlüssen erkennen. Wenn der Componist ein reiches Tonleben auf- und niederfluthend uns vorübergeführt hat, so empfinden wir sein allmähliches Verströmen wohlthätig und beruhigend. Keiner verfährt gewissenhafter nach diesem Grundsatz als Beethoven: je höher er in irgend einem Sinfoniesatze die Wogen steigen ließ, desto majestätischer und langgezogner läßt er sie endlich zu Strande rollen. Mißt man aber in vielen Loewe'schen Balladen die Strecke von dem Höhepunkte der Handlung und der inneren Erregung bis zum Schlusse des Ganzen, so fällt sie nach dieser Theorie zu kurz aus. Besonders wenn gegen Ende noch eine neue Melodie auftritt; man ist dann geneigt, zu erwarten, daß sie schon ihrer Neuheit wegen ausgiebiger verwendet werde. Ueber diesen Stein des Anstoßes wird man hinweggetragen durch die Gewöhnung, dem Pulsschlag des strophischen Rhythmus zu lauschen. Für den Vortragenden bedingt er freilich auch, daß in Aeußerung der Leidenschaften niemals weiter gegangen werde, als bis zu einem Punkte, von dem aus man sie in kürzester Frist wieder in ihr Bette zurückebben lassen kann.

Wenn Loewe sich mit der Methode seiner Balladencomposition auf den Grund des Volksthümlichen stellt, so thut er es nicht weniger mit der Art seiner Melodiebildung. Der enge Zusammenhang mit Weber wird durch sie am hellsten bezeugt. Und wie

man von diesem sagen kann, daß wir, was im modernen Sinne wahrhafter Volkston ist, erst durch ihn ganz erfahren haben, so auch auf seinem Gebiete von Loewe. Den jauchzenden Ton, den beflügelnden Schwung der Weberschen Musik finden wir bei ihm nicht, weil ihm das dramatische Pathos fehlt. Aber Frische, Treuherzigkeit, Zartheit der Empfindung spendet er uns aus erster Quelle. Wenn Weber der Schiller der Musik, so ist Loewe ihr Uhland. „Der Wirthin Töchterlein", „das Burschen-Comitat", „Harald", „Heinrich der Vogler", das „Hochzeitslied", „Jungfräulein Annika" — ich greife wahllos einige Beispiele heraus — wer hat in unserem Jahrhundert Melodien erfunden, die mit genialerem Treffer den innersten Nerv der Volksempfindung anrühren?

Wie die Webersche, so trägt auch Loewe's Musik den romantisch religiösen Zug, durch welchen im Beginn einer neuen Zeit das unbestimmte, ahnungsvolle Weben der Volksseele nach Aeußerung suchte. André und Kunzen hatten in ihren „Lenore"-Compositionen Choralmelodien benutzt, mit richtigem Verständniß für das Volksliedhafte, was gerade diesen Melodien damals noch eigen war. Auch bei Loewe finden wir dergleichen, aber die Art der Benutzung ist um so viel anders als seit einem halben Jahrhundert sich die Volksstimmung geändert hatte. In der Legende „Jungfrau Lorenz", verirrt sich das Mägdlein, das Sonntags früh Blumen suchen geht für einen Kranz um die Stirn des Christusbildes, im tiefen Walde. Der Abend dämmert, die Nacht kommt und das Grauen.

> Da vergeht ihr der Athem, da wanket ihr Knie,
> Da sinket ohnmächtig zu Boden sie.
> „Und muß es hier geschieden sein,
> Herr Jesu Christ, erbarm dich mein!"

Schon in den Weisen, zu denen diese Strophe gesungen wird, klingt es, als nahe wie von ferne eine Trostgestalt, und wie nun weiter erzählt wird, es sei der Verlassenen im nächtigen Walde kein Leid geschehen, wohl möge ein Engel über ihr ge-

wacht haben, zieht eine fromme, einfältige Melodie in rührender Schlichtheit vorüber. Was ist das? Es gibt einen Choral, „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr“, in dessen letzter Strophe von den Engeln gesungen wird, welche die Seele „in Abrahams Schoß tragen“. Er ist es, den Loewe hier benutzt, zunächst in seiner geistreichen Art nur andeutend, hernach läßt er ihn heller hervortreten. Aber auch so ist es nicht der Choral als ganzes Gebild, nur die ersten beiden Zeilen sind in genauer Reihenfolge citirt, die folgenden zwei aus dem Uebrigen frei gewählt. Für seinen Zweck genügt dies. Auch Bach webt tiefsinnig Choralmelodien ein, aber immer bleiben sie ihm Symbole von kirchlicher Bedeutung. Diese ist hier nicht vorhanden, nur ein leiser frommer Schauer soll durch die weite schweigende Natur ziehen. Wird die Kenntniß der Melodie und ihres Textes bei Loewe wie bei Bach zum Verständniß der künstlerischen Absicht vorausgesetzt, so doch bei Loewe in viel allgemeinerer Art; um die religiöse Stimmung handelt es sich ihm, nicht um den begrifflichen Inhalt. Es braucht ihn daher auch nicht zu kümmern, daß dieser — in Sterbegedanken andrer Art bestehend — zu der Situation nicht völlig paßt. Es ist einzig der romantische Anklang, der geweckt werden soll. Dergleichen Erscheinungen finden sich bei ihm mehrfach. Wenn Papst Gregor die büßende Mutter absolvirt (im fünften Abschnitt der Legende „Gregor auf dem Stein“), erklingt in der Begleitung, wie von einem unsichtbaren Chor aus der Höhe des Domes, ein altkirchlicher Gesang: „Gott sei uns gnädig und barmherzig und gebe uns seinen göttlichen Segen.“ Die Ballade von Kaiser Otto dem Großen, welcher 941 während der Weihnachtsfeier seinem rebellischen Bruder Heinrich verzieh, hat eine von Stücken eines uralten Adventschorals durchzogene Begleitung, und am Schlusse tritt dieser in seiner vollen Gestalt majestätisch hervor. Unter Byrons „Hebräischen Gesängen“, die, theils rein lyrisch, theils balladenhaft, von Loewe zwischen 1823 und 1826 componirt worden sind, ist ein Klagelied der durch Nebukadnezar in die Verbannung geführten Juden.

Loewe läßt es sich nicht entgehen, den Choral „An Wasserflüssen Babylon" anklingen zu lassen. Der zur Mystik des Mittelalters gewendete religiöse Sinn der Zeit ist es auch gewesen, der Loewe's Aufmerksamkeit der Wiederbelebung der Kirchentonarten zuwendet. Er hat ihr Wesen nicht immer richtig verstanden, doch kommt hierauf wenig an, da er nur archaisirende Anklänge erstrebte, die er auf diesem Wege denn auch in vollem Maße gefunden hat.

Das Einführen von poetischen Nebenbeziehungen, die den Horizont ins Dämmernde, Unendliche erweitern, gehört überhaupt zu den Charakterzeichen der Zeit. Man weiß, mit welchem Erfolge Schumann sich dieses Mittels bedient. Loewe ging ihm hierin voran, und mit kaum weniger Geist. Auch auf nicht geistlichem Gebiete hat er Proben davon geliefert. Es gibt eine Ballade „Walpurgisnacht", gedichtet von Willibald Alexis. Ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter, am Tage nach der Nacht zum ersten Mai. Die Mutter hat auf dem Blocksberg geschwärmt. Arglos anfänglich fragt die Tochter nach dem Tumult der vorigen Nacht und dem Treiben der Hexen. Von der Erinnerung an die dort genossene Lust gepackt, antwortet die Mutter immer wilder und frecher, bis sie endlich wie in satanischer Besessenheit ihr Geheimniß herausstößt. Hier auf dem höchsten Punkte der Steigerung läßt Loewe mit aller Kraft die Musik des Hexentanzes aus der Blocksbergscene des Spohrschen „Faust" einfallen. Heute, da die Oper nur wenig noch gekannt ist, versteht man die Absicht nicht mehr; damals war sie neu, und das Citat wird seine Wirkung nicht verfehlt haben. Sehr merkwürdig ist in der zweiten der drei Balladen vom „Mohrenfürsten" ein Citat aus dem schaurigen Mittelsatze des Beethovenschen D-dur-Trios. Die Mohrenfürstin harrt des zum Kampfe ausgezogenen Geliebten in der Einsamkeit und unter den nächtigen Schrecken der Tropenwildniß. Hier klingt es herein, erst undeutlich, dann immer unverkennbarer. Die Stelle ist um so phantastischer, als die Melodie schon eine Rück-

beziehung auf die erste Ballade einschließt: dort ertönte sie zu Worten des scheidenden Kriegers, die der Harrenden jetzt in der Seele widerklingen. Zu einem vielfach schillernden Gewebe kreuzen sich so die Fäden der Empfindungen. Eine so freie Benutzung fremden Materiales, die natürlich nicht im Mangel eigner Schöpferkraft ihren Grund hatte, sondern in der Lust am Anknüpfen geistreicher Beziehungen, findet sich übrigens in Loewe's Zeit bei Niemandem sonst, auch nicht unter der nächstfolgenden Generation. Gefallen an solchem Spiel zeigt Brahms.

Der Clavierbegleitung in der Loewe'schen Ballade fällt eine umfassendere Aufgabe zu, als beim rein lyrischen Gesange. Sie hat nicht nur die Melodie zu kräftigen und ihr Fortschreiten verständlich zu machen, nicht nur den ausgedrückten Affecten eine tiefere Resonanz zu geben und Andeutungen dieser Affecte mit ihren Mitteln auszuführen, es liegt ihr auch die Verbildlichung des erzählten Inhalts ob. Auf diese ihre Verwendung richtet der Componist die größte Aufmerksamkeit. Es ist dabei nicht an äußerliche Tonspielereien zu denken. Sichtbare bewegte Vorgänge ist die Musik fähig, zu „malen", wenn man es einmal so nennen will, denn eigentlich ist das, was sie verrichtet, etwas ganz anderes, als ein Uebergriff in die bildende Kunst. Nicht die bewegten Dinge an sich will sie vorführen, sondern die Gefühlsbewegungen, mit denen wir sie sympathetisch begleiten. Ueber diese Grenzen hinaus reicht ihr Vermögen nicht, innerhalb ihrer ist es von eindringendster Stärke. Von gewissen Partien der Balladendichtung kann die Musik nur durch dieses Mittel Besitz ergreifen. Soll also eine völlige Wiedergeburt jener in dieser stattfinden, so ist tonbildliche Behandlung unerläßlich. Je nach dem Standpunkt nun, den der Componist dem Dichtungs-Object gegenüber einnimmt, wird ihre Art verschieden sein. In der eigentlichen Lyrik soll die Empfindung alles Gegenständliche möglichst in ihren Erguß verflößen; Bildlichkeiten haben hier nur so weit Statt, als sie dem lyrischen Strom neue Quellen zuführen. Der Balladensänger umschließt zwar auch mit einer

Grundempfindung das Ganze, läßt sich aber williger auf das Wesen der Objecte selbst ein. Noch weiter treibt die Entäußerung vom eigenen Ich der Dramatiker; er sucht im Wesen der dargestellten Personen und Zustände völlig aufzugehen. Keiner von beiden kann der bildnerischen Kraft der Musik entrathen, aber in der Ballade ist sie durch eine lyrische Grundempfindung bedingt und gebunden, welche in der dramatischen Musik wegfällt.

In diesem Sinne hat auch Loewe seine Schildereien angebracht. Sie sind nicht dramatisch geschaut, ebenso wenig, wie dies bei Rede und Gegenrede in den Balladen der Fall ist. Bei lebendigem Vortrage läßt man sich hierüber leicht täuschen. Aber Loewe war kein Dramatiker. Aus seinen Opern hat neuerdings Max Runze eine Anzahl von Arien herausgegeben; ein dankenswerthes Unternehmen, welches aber für Loewe's Begabung, bühnenmäßige Charakterbilder zu zeichnen, doch noch nichts beweist. Hätte er diese besessen, so wäre er wohl kein Balladencomponist geworden, wie umgekehrt Weber die Ballade, wenigstens die durchcomponirte, ganz bei Seite ließ, weil er nur dramatisch fühlte. Webers Situationsmalerei zeigt viel keckere Striche und leuchtendere Farben, vor Allem auch viel schärfere Gegensätze, als Loewe anwendet. Man merkt, daß sie frei und sichtbar sich vor uns bewegenden Menschen und Vorgängen zur Folie dienen soll. Auch von Webers Liedern mit Clavier gilt dies; sie haben in der Mehrzahl einen dramatischen Charakter im engsten Wortverstande, und die Musik schließt sich den Vorgängen an, als ob man Personen auf einer Scene agiren sähe. Mancherlei konnte Loewe für seine Zwecke von Zumsteeg lernen. Ich glaube aber doch, daß Webers Vorbild wichtiger für ihn geworden ist; abgesehen von der allgemeinen inneren Verwandtschaft beider, läßt es sich aus der schlagenden Deutlichkeit der Bilder schließen, die sich bei Loewe findet wie bei Weber, nur daß der Balladencomponist sie dem Charakter seines Stiles angepaßt hat.

Kaum gibt es etwas Genußreicheres, als die langen Galerien

Loewe'scher Balladen grade einmal zu diesem Zwecke betrachtend zu durchwandern. Vor dem Reichthum der Schilderungen kann man nur mit höchster Bewunderung stehen, besonders wenn man wahrnimmt, wie ungesucht, gleichsam selbstverständlich in ihnen Alles sich einstellt. Welch ein unheimliches Rascheln und Raunen durchzieht den „Erlkönig"; wie steht das lockende Gespenst vor Augen, undeutlich, wie eine Nebelsäule, fast ohne Regung verharrend, nur einige Male den Arm wie zum Wink erhebend; wie klingt sein Flüstern leidenschaftslos und doch bethörend! Ein ganz anderer Ton, in dem die zitternde Seele des gestorbenen Kindes vor der Hütte der einsamen Mutter klagt, zärtlich, hülfesuchend — ob je vorher ein Ausdruck gefunden war, wie hier zu den Worten: „Draußen weht es so kalt, draußen weht es so graus?" — und doch nur Schatten von Empfindungen eines einst menschlichen, jetzt körperlosen Etwas, das der Wind über die nächtliche Haide weht („Der späte Gast"). Wiederum anders singt und tanzt im „Herrn Oluf" Erlkönigs Tochter; was hier den Charakter der Musik bestimmt, ist der weibliche Zauber, der den starken Mann umstrickt. Glanz und Behagen vornehmer Tafelgäste malt der Eingang des Goethe'schen Hochzeitliedes. Herolde unter Trompetengeschmetter sehen wir ausreiten, um der Königin Willen dem Volk zu verkünden, rauschende Festmusik, gleichsam ein stolzer Marsch mit melodischem Trio, schildert ihre Vermählungsfeier („Gregor auf dem Stein"). Wie feierlich durchklingt die Erzählung vom Tode Heinrichs IV. der Puls der alten Kaiserglocke zu Speyer; wie wimmert das Armensünderglöcklein beim Sterben seines Sohnes. Unter exotisch gellendem Kriegslärm zieht der Mohrenfürst zur Schlacht; von fern tönt der zurückgebliebenen Geliebten das Kriegshorn, die Nacht sinkt nieder mit ihrem Thau, es fliegt der Glühwurm, die wilden Wüstenthiere regen sich in der Kühle. Schwül drückt die Luft im blumengefüllten Gemach der Jungfrau, die Gestalten ihrer Träume scheinen aus ihr herauszutreten: schlanke Frauen, schwermüthige Jünglinge, Ritter, kaiserliche Würdenträger, stolze

mohammedanische Krieger drängen sich im bunt verworrenen Zuge dahin. Am Tajo das alte zerfallene Königsschloß der Westgothen; wir vermeinen dem Künstler nachzufolgen durch den halb verschütteten Gang, welcher zur „Gruft der Liebenden" führt; oben im palmenumrauschten Gemäuer rastet der Wanderer, die wilden Tauben flattern über ihm durch die Fensterbogen, die Blüthen des Citronenbaums wehen herab. Unter schauerlich widernatürlichen Bewegungen sieht der Thürmer die Todten Mitternachts über den Gräbern tanzen; mit athemversetzender Deutlichkeit wird uns vorgeführt, wie das Gerippe am Thurm emporklettert, bis es bei dem erlösenden Glockenschlage klappernd in die Tiefe stürzt. Ergötzlichst schwerfällig kommt die Glocke dem kirchenflüchtigen Kinde nachgewackelt; pfeifend wie die Windsbraut jagt das bierdurstige wilde Heer hinter den ängstlichen Kindern her, die der „getreue Eckart" beruhigt. Lustiges Lagerleben im Heere Prinz Eugens mit Marketenderscherz und Soldatengesang, Kriegsbilder aus Friedrichs des Großen Zeit, und der alte Dessauer an der Leiche seiner Tochter, der nicht so hart verfahren wäre, wie der „alte", gegen sein Gebet taube „Feldherr droben". Napoleons geisterhafte Heere ziehen in „nächtlicher Heerschau" mit dumpfem Trommelschall unter den Augen des todten Weltbezwingers vorüber. Durch die Hexe von Endor beschworen, steigt vor Saul, dem Israeliterkönige, der Geist Samuels empor; Finsterniß umrieselt ihn, und wie Wind in Höhlenschlünden heult seine Rede. Im belagerten Babylon schwelgt der Wüstling Belsazar, eine gespenstische Hand erscheint und schreibt an die Wand sein Schicksal, und das Grauen kriecht heran und spinnt um König und Gelaggenossen seine unzerreißbaren Fäden.

Eine neue Welt ist hier aus der Phantasie eines Künstlers geboren, der sich ausschwelgen möchte in Bildern. Es ist zu verstehen, daß er auch in Gedichten, die nicht Balladen sind, mit Vorliebe das Malerische hervorhebt, und daß er nach Gedichten sucht, die ihm dieses ungezwungen gestatten. Wie

Schubert neben dem rein lyrischen Gesang die lyrische Monodie, so hat Loewe neben der Ballade das musikalische Gemälde gepflegt. Die oft componirten „Bilder des Orients“ von Stieglitz gehören hierher. Vergleicht man sie mit Marschners Compositionen, so wird der Unterschied zwischen lyrischer und dramatischer Malerei recht greifbar. Unübertrefflich ist in den „Feuersgedanken“ die heimlich schwelende Gluth, das Lecken, das gierige Züngeln, der Drang sich aus den Banden der Menschheit zu befreien und ihr Werk zu vernichten, vor die Phantasie gebracht. Ein andermal ist es das Schaffen der Heinzelmännchen, das Treiben der Lilienmädchen vom Mummelsee. Irgend ein niedlicher Elfe beschreibt sich seinen „kleinen Haushalt“. Die heimgekehrten Schwalben erzählen dem nordischen Lenz von den wundersamen Dingen des Südens. Die „Elfenkönigin“ ordnet in der Sommermondnacht ihre Gespielen zum Tanz. Der Geist eines Liebenden schwebt nächtens zur Geliebten über Höhen und Klüfte, und der erste Hahnenschrei ruft ihn ins Grab.

Da die Aufgabe der Schilderung zumeist der Clavierbegleitung zufällt, so wäre die Befürchtung nicht unbegründet, daß der instrumentale Theil bei Loewe den gesanglichen überwuchern und ersticken möchte. Das ist aber nicht der Fall. Loewe sang selbst, zwar nicht mit großer Stimme, aber mit Schulung und Geschmack. Er hatte sich nach Righini's Methode zu bilden gesucht; ein kleiner italianisirender Zug mag daher stammen, der sich auch zuweilen in melodischen Fiorituren und Schnörkeln äußert, die zu dem volksthümlich deutschen Grundcharakter seiner Melodik nicht passen wollen. Niemals wird dem Sänger sein gutes Recht verkürzt. Das Unterscheidende von Loewe's Claviersatz läßt sich vielleicht so am deutlichsten machen. Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann waren sämmtlich auch große Claviercomponisten, Loewe dagegen nicht. Das Clavier redet ihm nicht in dem Grade eine eigene Sprache, wie Jenen. Es war der Dolmetscher seiner poetischen Phantasien; empfing es von diesen das Zeichen, so bewies es, was

es konnte, und das war viel; aber aus sich selbst heraus redet es nicht gern. Was man bei Beethovens, Schuberts, Schumanns Gesängen symphonischen, bei manchen Weberschen Opernorchesterstil nennen kann, gibt es bei Loewe nicht. In diesem Sinne ist die Verbindung seiner Begleitung mit dem Gesange trotz ihres großen Reichthums eine äußerlichere. Aber dies bedeutet keinen Tadel; der strophische Charakter der Balladen wäre rettungslos zerstört worden, hätte er bei der ungeheuren Fülle seiner malerischen Bewegungen diesen eine selbständigere Entwicklung neben dem Gesange erlaubt.

Reich mit jener Einschränkung, neu an Figuren, Klangfülle und Klangreiz sind auch die Begleitungen seiner Lieder. Wenn man mustert, was er an solchen schon in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts geschaffen hat, wird klar, daß er darin seiner Zeit weit voraus gewesen ist. Unter den Liedern sind viele von außerordentlicher Schönheit. Daß die Erfindungskraft sich am stärksten äußert, wenn das Lied, ohne schon Ballade zu werden, doch etwas mehr gegenständlichen Gehalt hat, als gewöhnlich, erklärt sich aus Loewe's ganzer Eigenthümlichkeit. Es ist nicht zu sagen, wie das „Ständchen" von Uhland und Kuglers Scene eines Todtentanzes geistreicher und schöner hätten componirt werden können. Trat er dennoch als Lyriker niemals recht auf den ersten Plan, so sind daran zunächst seine eigenen Balladen schuld, zuzweit eine gewisse engere Begrenztheit des Empfindungsausdrucks. Die volksthümliche Melodie stand ihm in ihrer ganzen Herzigkeit zu Gebote, über ihr Gebiet hinaus steigert und verfeinert er den Ausdruck mit Glück in das Gebiet des Zarten, Rührenden, Träumerischen. In die Tiefe der Leidenschaften hinabzusteigen gelingt ihm schwer. Auf dem Balladengebiet ist das anders; wer sehen will, wie er da erschüttern kann, betrachte den dritten Theil des „Gregor auf dem Stein". Hier ist er in dem Reich, das er beherrscht; seine Lyrik mußte neben der Schumannschen verblassen; aber was vollgewogen an ihr ist, wird schon wieder zu Ehren kommen.

Loewe hat Balladen componirt sein ganzes Leben hindurch; die letzten sind ein Jahr vor seinem Tode erschienen. Indessen gewisse Perioden lassen sich doch unterscheiden. Eine erste längere Pause tritt 1827 ein, und was von 1818 bis hier geschaffen wurde, trägt einen vorwiegend nordischen Zug. Ich übersehe nicht, daß in diese Zeit auch die „Hebräischen Gesänge" fallen; aber es ist Byrons Poesie, und wäre es nicht, so würden doch die drei in ihnen enthaltenen Balladen die Wagschale zu Ungunsten der nordischen nicht beschweren. Die Form hat er endgültig festgestellt, und auch die Kraft der Erfindung ist später wohl kaum höher gewachsen. Für die Romantik der nordischen Elementargeisterwelt und Sagen hat er Klänge und Weisen gefunden, die den Charakter derartiger Schöpfungen in Deutschland dauernd mitbestimmt haben. Eine zweite Periode beginnt 1830 und erstreckt sich bis gegen 1840. In die Zwischenzeit fallen größere Instrumentalwerke und das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem". Die Beschäftigung mit ihnen mag dem Componisten jene gelassenere Ruhe des Meisters gegeben haben, die man den Balladen der zweiten Periode wohl anfühlt. Vierzehn Goethesche Balladen gehören ihr an, während die erste Periode von Goethe nur den „Erlkönig" aufweist. Außerdem aber wendet sich Loewe in dieser Periode der Legende zu, die er als eine besondere Art der Ballade liebevoll pflegte. Nicht weniger als deren zwölf entstanden im Jahre 1834, dazu kamen bis 1840 noch weitere acht. Niemand, der Loewe's ganzes Wesen begreifen will, dürfte versäumen, sich die Legenden innerlichst anzueignen. Sind sonst bei den anderen Romantikern immerhin verwandte Stimmungen anzutreffen, wenn schon ihre Ausprägung durch Loewe eigen genug ist — etwas, das sich den Legenden von fern vergleichen ließe, gibt es in der deutschen Musik überhaupt nicht. Die einfältig fromme Weise und rührende Kindlichkeit dergestalt mit Phantastik mischen zu können, dazu bedurfte es eben gerade einer Natur, wie die seinige war. Empfindungen wie unter dem Weihnachtsbaum beschleichen die

Seele des Hörers. Da ist die Jungfrau, die im Walde sich verirrt, unter dem Schutze der Engel schläft und von einem Hirschlein heimgetragen wird. Da ist das frierende, verwaiste Kind, das am Christabend die Gassen durcheilt, auf die der Glanz der Lichterbäume hinausstrahlt, und das von Engeln sacht emporgehoben wird in die ewige Heimath, um dort sein schöneres Weihnachtsfest zu feiern. Ein frommer Landmann ladet sich den Herrn Christus als Sonntagsgast; ein armer Greis tritt bei ihm ein, und er erkennt, daß in diesem der Heiland seine Bitte erfüllt. Ein häßliches Mägdlein trifft Maria und das Christuskind auf der Flucht; es labt sie mit Milch und herzt den Knaben; zu Hause angekommen, tritt sie zum Brunnen, und ein in Schönheit verwandeltes Gesicht strahlt ihr entgegen. Der heilige Johannes findet ein Würmlein am Wege, er rettet und segnet es; da fängt es an zu leuchten und zieht wie ein Stern durch die Nacht. Aber auch Ernst und Tragik haben in den Legenden Platz: der ewige Jude findet im Gebet vor dem Kreuze den endlichen Frieden, Nepomuk, von den Henkern König Wenzels in die Moldau gestürzt, wird von den Wellen sanft dahingetragen, unter Gesang löst sich sein Geist vom Körper und schwebt aufwärts. Das mächtigste Werk ist unstreitig „Gregor auf dem Stein", aber auch die Legende in Goethe's „Paria" ist an reizenden und erschütternden Momenten reich, und im „großen Christoph" sind Frömmigkeit und Humor zu einem unvergleichlichen Meisterstück verbunden.

In diese zweite Periode fällt auch eine Reihe von polnischen Balladen des Adam Mizkiewitsch, die Loewe in Blankensee's Uebersetzung componirt hat und die theilweise zu seinen schönsten gehören. Einmal in die polnische Sphäre hineingerathen, ließ er ihnen den von Ludwig Giesebrecht gedichteten Balladenkreis „Esther" noch in demselben Jahre (1835) folgen. Daß Balladen ganz dialogisch verlaufen können, ist bekannt; es braucht nur an Uhlands „Schloß am Meer" erinnert zu werden. Etwas Anderes ist es noch, wenn man den Verlauf der Begebenheiten

durchaus, oder fast durchaus, durch den Mund der miterlebenden Hauptperson erfährt. Hier muß die Musik einen subjectiveren Charakter annehmen, der leicht über die Grenzen des Balladenmäßigen hinausgreift. Loewe hat mehrere solcher Gedichte componirt. Schon Platens „Pilgrim vor St. Just“ kann dahin gerechnet werden, doch ist hier der Balladenton mit meisterlicher Sicherheit festgehalten, und wer dessen eigenes Wesen sich recht einleuchtend machen will, vergleiche dieses Stück mit Schuberts Monodie „Die junge Nonne“. In „Esther“ hat ihn jene Sicherheit bisweilen verlassen, zum Theil sind es Arien, die die Geliebte König Kasimirs von Polen singt. Ein anderes, nur um ein Jahr älteres Werk, „Der Bergmann. Ein Liederkreis in Balladenform“ ist stileinheitlicher, was allerdings durch die Dichtung erleichtert wurde. Ich berühre diese Dinge, weil sie ein ästhetisches Problem einschließen, das seine ganze Bedeutung erst dann hervorkehrt, wenn die Form der Ballade auf ein anderes Gebiet übertragen wird, als des Gesanges einer Stimme mit Clavier.

Will man die Periodisirung noch weiter fortsetzen, so würde ein dritter Abschnitt von den Jahren 1843 und 1847 eingeschlossen werden, und der vierte und letzte erstreckte sich von 1850 bis zum Ende. Immer kehrt nach ziemlich gleich langen Ruhepausen der Meister zu seiner Lieblingsgattung zurück. In manchen Balladen der vierziger Jahre: im „Prinz Eugen“, dem „Mohrenfürsten“, „Tod und Tödin“, „Hueska“, der „verfallenen Mühle“, fließt die Erfindung so reich, wie je in den besten Stücken früherer Zeit. Aber die Gaben, mit denen er sich einstellt, werden seltener. Von den Werken des Alters hat der „Archibald Douglas“ noch einen großen und nachhaltigen Eindruck gemacht; ich glaube, daß man diese mehr effect- als gehaltvolle Ballade überschätzt, jedenfalls beweist sie aber mit mehreren anderen, daß Loewe sich auch jetzt noch lange nicht verausgabt hatte. Wenn man seine äußeren Lebensverhältnisse in Betracht zieht, erscheint dies merkwürdig genug. Von 1820 an saß er

in Stettin, einer vom Kunstverkehr abgelegenen Stadt, als Musikdirector, Organist und Gymnasialmusiklehrer. Eine bescheidene Position, und die Organe, durch die er wirken konnte, das Publicum, das ihn verstehen sollte, mußte er sich erst erziehen. Die Kunstreisen, auf denen er seine Balladen vortrug, genügten nicht, um ihn mit der Musikwelt draußen in dauerndem anregenden Verkehr zu erhalten. Eine Kraft, die unter solchen Verhältnissen bis ans siebenzigste Lebensjahr hin nicht versiegt, mag man wohl eine seltene heißen.

V.

Wenn in der Kunstgeschichte etwas Neues hervorgetreten ist, so fragt man nicht nur, woher es kam, sondern auch wohin es geht. Was ist aus Loewe's Ballade geworden unter den Händen späterer Künstler, oder haben sie die Hände überhaupt davon gelassen? Eingangs wurde festgestellt, daß die Theilnahme für sie in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts rasch erkaltet sei. Daran müssen die Künstler, welche gegenwärtig das Ohr des Publicums haben, selbst mit schuld sein; „sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben", gilt in etwas verändertem Sinne auch von diesem Fall.

Indessen so ganz summarisch läßt sich doch vom Niedergang der Ballade nicht sprechen. Es verzweigen sich in ihre Schicksale sogar allerhand Fragen, die einmal für die Zukunft der deutschen Tonkunst von hoher Bedeutung werden könnten.

Unter den Führern der jüngeren Romantik — schwächere Geister, wie Reißiger und Andere, seien hier bei Seite gelassen — steht Mendelssohn der Ballade am fernsten. Merkwürdig ist das, da Loewe gerade mit Berlin noch die lebhafteste Fühlung besaß, wie denn auch seine Musik von König Friedrich Wilhelm IV. besonders geliebt wurde, und da gewisse Eigenschaften seiner phantastischen Bilderwelt verwandte Neigungen bei Mendelssohn wecken mußten. Aber die Thatsache steht fest, daß Mendelssohn

kein Werk in der Loewe'schen Form der Ballade für eine Singstimme und Clavier geschaffen hat.

Anders verhält es sich mit Schumann. Wir wissen, mit welcher Sympathie er dem großen Talente des älteren Meisters entgegengekommen ist. Er hat auch selbst Balladen componirt, ein Dutzend etwa. Aber nur einige davon zeigen Loewe's Stil: die „Löwenbraut", die „beiden Grenadiere", die „Frühlingsfahrt", „Blondels Lied", die letzten beiden wohl am reinsten. Auch die „feindlichen Brüder" könnte man noch einbeziehen; daß die Gedichte von ihren Verfassern zum Theil Romanzen genannt werden, darauf kommt gegenüber den scharf ausgeprägten Merkmalen der musikalischen Ballade nichts an. Die übrigen aber haben andere Formen. Im „Waldesgespräch" und „Schatzgräber" herrscht das Renaissance-Princip von Satz, Gegensatz und Wiederholung, in dem gewaltigen „Belsatzar" die Form einer nach Zwischensätzen stets wiederkehrenden Hauptpartie. Im „Handschuh" ist jede Strophe neu componirt; man würde sagen können, daß die Methode von Zumsteegs „Lenore" hier befolgt sei, böte Schumann wirklich Melodien und nicht nur ariose Phrasen. Seine declamirten Balladen mit melodramatischer Begleitung, „Schön Hedwig", „Haideknabe", „Flüchtlinge" weisen sogar auf Kunzen zurück. Im Ganzen ist der Eindruck dieser, daß bei Schumann die Ballade sich im Auflösungsproceß befindet.

Brahms endlich, um bis auf die jüngste Gegenwart herabzugehen, hat nach der Ballade nur wie im Vorüberstreifen die Hand ausgestreckt. Seinen durchdringenden Blick für Formeigenthümlichkeiten hat er auch hier bewährt: der „Edward" und die „Walpurgisnacht", beide dem älteren Meister wie absichtlich nachcomponirt, wahren streng seine Form. Der pittoreske Zug fehlt ihnen, wie auch Schumann diesen vermissen läßt. Eichendorffs „Nonne und Ritter", eine Ballade, die Loewe sicherlich als solche, das heißt für eine Stimme componirt haben würde, ist von Brahms als Duett behandelt. Auch in den Vortrag der andern beiden Balladen theilen sich zwei Stimmen, was gegen Loewe's

Grundsatz gewesen wäre. Dessen Forderung ging sogar dahin, daß der Balladensänger sich auch selbst am Clavier begleite, was für den Vortrag durchaus nicht unwesentlich ist. Der Sänger wird dadurch in einen Zustand der Gebundenheit gesetzt, der ihn zwingt, im Ausdruck Maß zu halten, und namentlich den Affect redend eingeführter Personen nicht zu übertreiben. Charakteristik sollte da sein, selbst mimische Mittel hat Loewe, wie mir sein Schüler Kurth in Bremen seiner Zeit erzählte, beim Vortrage nicht verschmäht. Aber alles Das sollte auf Andeutungen beschränkt bleiben. Steht der Sänger selbständig neben dem Spieler, so ist die Gefahr vorhanden, daß er für seinen Theil zu viel thut, und sind es gar zwei, so ist es fast unvermeidlich, daß sie in den Stil der dramatischen Scene verfallen.

Es kann vorkommen, daß Formen der Gesangsmusik auf instrumentale einwirken. Für das Umgekehrte hat unser Jahrhundert Belege genug erbracht; Beispiele für jenen andern Vorgang bietet das vorige Jahrhundert. Ist etwa solches auch bei der Loewe'schen Ballade geschehen? Nur soweit es sich um die Uebertragung gewisser Stimmung handelt. Instrumentalballaden und -Legenden für Clavier, für Violine, Viola, auch für Orchester gibt es. Aber ihr Stammbaum führt den Forscher endlich auf die Instrumentalromanze zurück, die von Mozart ihren Ausgang nahm.

Soweit hat die Ueberschau wenig Positives ans Licht gefördert. Erstorben ist der Drang zur Balladencomposition noch nicht, dies beweisen unter andern Martin Plüddemanns Arbeiten; jedoch liegt es nicht im Plan, die Werdeprocesse unserer Zeit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Aber von Loewe's Ballade geht noch ein anderer Weg aus, und diesen hat er selbst gewiesen. Bekanntlich hatte Goethe eine „Erste Walpurgisnacht" gedichtet und sich dazu der Cantatenform bedient. Loewe hat sie 1833 als „Ballade" componirt, aber, nachdem er sich anfänglich nur auf Clavierbegleitung beschränkt hatte, hernach großes Orchester an ihre Stelle gesetzt, welches den

Sologesängen und Chören erst festen Grund, den Tonmalereien die rechte Eindringlichkeit verleiht. In eine neue Gattung wollte er damit nicht übergetreten sein; deutlich kann man sehen, wie er sich bemüht, seine Balladenmethode auch hier anzuwenden, obwohl die Fügung des Gedichts ihr widerstrebt. Aber die Brücke zum Oratorium war geschlagen, und auf sie ist er alsbald getreten.

In der Oratoriencomposition war Loewe damals kein Neuling mehr. Er hatte 1829 eine „Zerstörung von Jerusalem" in die Oeffentlichkeit gebracht und war schon seit 1824 mit einem Werk beschäftigt, das die wichtigsten Ereignisse aus der Geschichte Christi und seiner Jünger im Anschluß an die Feste des Kirchenjahres oratorienmäßig behandelte. Seine amtliche Stellung sowohl, wie sein religiöser Sinn mußten ihn zum Oratorium locken; die Anschauungen jener Zeit machten zwischen religiöser und kirchlicher Musik keinen Unterschied, was entschuldbar scheint, da ein evangelisch-kirchlicher Musikstil überhaupt nicht mehr bestand. Geistliche Oratorien hat er später noch mehrere geschrieben, doch die „Zerstörung" wollte ich zu diesen nicht eigentlich gerechnet haben. In einzelnen Zügen das große Talent und den geistreichen Kopf seines Schöpfers verrathend, ist dieses Oratorium als Ganzes doch eine stilistische Unmöglichkeit, in dem Opernmelodien und Theatereffecte mit den Formen kunstvoll und streng gearbeiteter Chormusik zu einer gezwungenen Verbindung sich haben bequemen müssen. Dieser Weg führte in die Wildniß, aber nicht zur Höhe des Ideals. Besser sollte es ihm von der Ballade oder Legende aus glücken. Die Dichtung Giesebrechts von den „Sieben Schläfern" ist eine solche. Zur Zeit der Christenverfolgungen unter Decius flüchten sieben Söhne eines vornehmen Ephesers, die dem neuen Glauben anhangen, in eine Gebirgshöhle, werden dort entdeckt, eingemauert und von den Christen als Märtyrer verehrt. Nach 190 Jahren, da inzwischen das Christenthum herrschende Religion geworden, wird die Höhle geöffnet, und man findet die sieben Brüder lebend

und in dem Wahn, nur eine Nacht durchschlafen zu haben. Loewe componirte das Oratorium 1833 in demselben Jahre, wie Goethe's „Walpurgisnacht", und ein Jahr bevor er sich mit ganzer Kraft auf die legendenhafte Ballade warf. Wie diese Dinge zusammenhängen, sieht Jeder. Auch das durch einen erzählenden Prolog eingeleitete Oratorium „Johann Huß", das, um den schwächlichen „Gutenberg" zu übergehen, neun Jahre nach den „Sieben Schläfern" erschien, darf nur als erweiterte Ballade aufgefaßt werden. Ihre Merkmale sind leicht zu finden. Sie liegen in dem Genrehaften der Empfindungen, der Kleinheit der Formen, und der lyrischen Stimmung, welche farbig um die Ereignisse spielt, anstatt sie durch ihre eigenen Contouren wirken zu lassen. Das technische Rüstzeug für ein Oratorium im großen Stile Händels oder Haydns fehlte Loewe wohl nicht; er war aus Türks solider Schule hervorgegangen und hat augenscheinlich mit großem Fleiße seine Geschicklichkeit als Componist nach den verschiedensten Seiten entwickelt, auch nach solchen, welche die damalige Zeit noch wenig würdigte. Aber den Blick für größere musikalische Verhältnisse hatte er, mit der strophischen Balladencomposition lebenslang vorwiegend beschäftigt, nicht genügend ausgebildet. Die Mittel des Sologesangs, Chors und Orchesters wußte er nicht in entsprechender Breite zu verwenden.

Loewe's balladische Oratorien haben sich nicht halten können, trotz der Menge musikalischer Schönheiten, geistreicher Einfälle und einzelner Würfe von packender Neuheit. Aber sein Verdienst als Pfadfinder wird dadurch nicht geschmälert. Der Erste, den wir auf seinen Bahnen finden, ist verwunderlicherweise Mendelssohn. Seine allbekannte Composition der Goethe'schen „Walpurgisnacht" ist zwar im ersten Entwurf älter als die Loewe'sche, aber ihre endgültige Gestaltung fand erst neun Jahre nach dieser statt, und daß er in seinem Bannkreis sich bewegte, zeigt deutlicher als alles Andere der Umstand, daß er sein Werk, Goethe's Vorschrift entgegen, nicht Cantate, sondern Ballade nannte. Schumann folgte 1843 nach mit „Paradies und Peri",

Gabe 1846 mit der „Comala“. Beide haben dann die Arbeit in dieser Richtung mit Eifer fortgesetzt: der Däne mit „Erlkönigs Tochter“, den „Kreuzfahrern“ und andern Werken gleichen oder ähnlichen Stils, der Deutsche mit der „Rose Pilgerfahrt“, den Balladen „Königssohn“, „des Sängers Fluch“, „Page und Königstochter“, „das Glück von Edenhall“. Componisten geringerer Kraft haben sich ihnen angeschlossen.

Daß das Oratorium als Kunstgattung sich mit der Ballade nahe berührt, ist leicht zu sehen. Bei beiden handelt es sich um bedeutende oder doch interessante Begebenheiten, deren lyrischer Gehalt durch die Musik entbunden werden soll. Welchen Lebenskreisen diese Begebenheiten entnommen werden, ob der heiligen oder profanen Geschichte, ob der Sage oder dem Naturleben, ist dieser Forderung gegenüber gleichgültig. Dem Oratorium war von seiner Entstehungsgeschichte ein gewisser erbaulicher Zug anhaften geblieben; sonst haben die Italiener, haben nach ihnen Händel und Haydn von ihrer wohlverbrieften Freiheit immer Gebrauch gemacht, sich die Stoffe zu holen, von welchen Gebieten sie wollten. Auch der erbauliche Charakter ist für die Gattung, wenn man die Sache rein ästhetisch betrachtet, unwesentlich. Nur eine gewisse Wichtigkeit und Größe des Gegenstandes erscheint nothwendig, wenn man zu seiner musikalischen Behandlung die gesammten Mächte der Tonkunst: Solo, Chorgesang und Orchester, aufbietet: das Dargestellte muß zu den darstellenden Mitteln im Verhältnisse stehen. Naturgemäß werden die geeigneten Stoffe leichter im Gebiete der heiligen Geschichte oder Legende gefunden werden, da diese ungezwungen zu dem Göttlichen in Beziehung gesetzt und so ins Erhabene gesteigert werden können. Aber wer den richtigen Blick hat, findet sie auch anderswo: die Besiegung der Römer durch Arminius, die Romfahrt eines deutschen Heerführers, die Entdeckung der neuen Welt, auch Sagen des classischen Alterthums wie „Amor und Psyche“, Thaten und Erlebnisse antiker Helden, wie Odysseus und Achilleus, sind sicherlich für das Oratorium oder die Ballade

im größten Stil würdige Objecte, und Goethe hat in der „ersten Walpurgisnacht" gezeigt, wie auch die Welt heidnischen Götterglaubens zu diesem Zwecke fruchtbar gemacht werden kann. Ist doch auch nur zu wünschen, daß die Tonkunst nicht außerhalb unseres, gegen früher so mächtig erweiterten Anschauungskreises stehen bleibe; die Folge würde sonst sein, daß sie die Fühlung mit dem Leben und damit ihre eigene Wirkungskraft einbüßte.

Die Schwierigkeiten, welche zu überwinden sind, um zu einer feststehenden Form des balladischen Oratoriums zu gelangen, scheinen hauptsächlich in zwei Dingen gelegen zu sein: in der Gestaltung der Dichtung und in der Verwendung des Sologesanges. Es ist ausgeschlossen, daß der Musiker die fertige Ballade des Dichters hernimmt und componirt, wie es bei Einzelgesang mit Clavier geschieht. Ausnahmsweise kann das Unternehmen einmal gelingen, wie es bei Bruchs „Schön Ellen" gelungen ist. Aber im Allgemeinen sind die musikalischen Mittel, welche in Bewegung gesetzt werden sollen, viel zu schwer und wuchtig, bedürfen daher von Seiten des Componisten einer viel zu großen Umsicht in der Abwechslung und Abtönung ihres Gebrauchs, als daß der Dichter ihm nicht nach dieser Richtung hin vorarbeiten müßte. Wie zwischen Erzählung und persönlicher Rede oder Dialog abzuwechseln ist, wann die Erzählung einem Einzelsänger oder dem Chor zufällt, ob überhaupt nicht die Erzählung als solche auszumerzen und der thatsächliche Stoff in den Dialog einzuarbeiten sei, sind Fragen von Wichtigkeit, deren Lösung wohl nur durch lange Praxis herbeizuführen wäre. Es ist der unermeßliche Vortheil, in dem sich das alte italienisch-deutsche Oratorium dem neuen Balladen-Oratorium gegenüber befindet, daß jenes sich auf eine mehrhundertjährige bewährte Tradition stützen kann, während für dieses die poetische Technik erst geschaffen werden muß. Bei solchen Anfangsversuchen geht es ohne Mißgriffe niemals ab. Das reichste und genialste Werk der neuen Gattung, Schumanns „Paradies und Peri", weiß davon zu sagen. Es kann keine schönere Musik geben als diese,

aber ihre Gesammtwirkung ist stumpf, weil die Disposition der Begebenheiten und der Darstellungsmittel nicht völlig gelungen ist. Auch der Einrichtung der von Schumann componirten Balladen Uhlands und Geibels fühlt sich der Zwang an, der dadurch entstehen mußte, daß man sich mit abgeschlossenen Dichtungen wohl oder übel abzufinden hatte. Vollständig gelungen ist die Formung eines Balladenstoffes zu einem oratorienhaften Text bis jetzt eigentlich nur einmal, in Goethe's „Walpurgisnacht", und mit Mendelssohns Musik, die derjenigen Loewe's an Reichthum und breit entwickelten Formen weit voransteht, darf sie vorläufig als das Musterwerk der Gattung gelten. Goethe's „Rinaldo", schön von Brahms componirt, und Gade's „Comala", in neuester Zeit auch Rheinbergers „Christoforus" kommen dem Ideale wenigstens nahe, das wir uns von der Gattung zu machen geschichtlich und ästhetisch berechtigt sind.

Das alte Oratorium ist von der dramatischen Musik ausgegangen. Es hat sich mehr und mehr ins Charakteristisch-Lyrische hineingebildet, und Händel hat diesen seinen Stil endgültig festgestellt. Aber der äußere, drama-ähnliche Zuschnitt ist in den meisten Fällen stehen geblieben. Nicht erzählte, sondern gleichsam erlebte Begebenheiten werden uns vorgeführt; Einzelsänger und Chöre wirken unter der Maske bestimmter Persönlichkeiten. Diese Scheindramatik hat einen tiefen musikalischen Grund. Sie ist das einzige Mittel, den menschlichen Gesang für künstlerische Zwecke voll zur Ausnutzung zu bringen. Unwillkürlich steht der Sänger einem nur referirenden Texte mit einer gewissen Kühle der Nichtbetheiligung gegenüber. Erst wenn ihm die Fiction gestattet ist, sich mit einer bestimmten Persönlichkeit eins zu wissen, entfaltet er die volle Lebhaftigkeit und Durchgeistigung des Ausdrucks, deren das menschliche Organ fähig ist und durch die es seine Ueberlegenheit über die instrumentalen Organe größtentheils zu behaupten hat. Dies hat niemals Jemand besser gewußt als der Italiener; er würde verlegen sein, was er zu erzählend lyrischem Gesange, wie er in „Paradies und

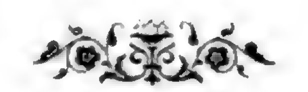
Peri" sich lang hingestreckt, für eine Miene aufsetzen soll, da er doch selbstverständlich etwas darstellen will.

Beim balladischen Oratorium liegt die Sache umgekehrt. Nicht das Drama war zuerst da, sondern die epische Erzählung; sie muß, wenigstens in einigen Theilen, zur Scheindramatik erhoben werden, soll anders die volle musikalische Wirkung sich einstellen. Gelingt dies dem Dichter, so steht der Musiker vor der neuen Aufgabe, wie dergleichen Partien zu componiren sind. Ins Opernmäßige darf er nicht verfallen; Loewe ist in dieser Beziehung ein warnendes Beispiel; er fühlte sich nicht sicher auf der Grenze, die hier zwischen den entgegengesetzten Gattungen hinläuft, er schädigt durch theatralische Arien den Eindruck seiner Balladen-Oratorien, wie er denn selbst in einstimmigen Balladen wie „Esther" in den Opernstil hineingeräth. Die alten Sologesangsformen sind heutzutage fast untergegangen, die Arie sowohl wie das Recitativ. Man kann das tief beklagen, ändert aber dadurch an der Thatsache nichts. Ich glaube indessen, daß die Arie, die den stärksten individuellen Vortrag verlangt, für den Einzelgesang in der Ballade auch nicht die richtige Form wäre; nach der ganzen Entwicklung unserer Musik und nach der Entstehung der neuen Gattung selbst könnte es wohl nur das Lied sein. Auf diesen Ausgangspunkt blickend, schiene uns auch das Recitativ entbehrlich, insofern es im alten Oratorium den Faden der Thatsachen spann, an dem sich die Tonbilder aufreihen. Der Ballade ist ein sprunghaftes Wesen eigen; sie liebt es, die Hauptereignisse hinzustellen und überläßt deren Verbindung der Phantasie des Hörers. So können auch Tonwerke einheitlich und befriedigend wirken, die nur eine Reihe von Bildern vorüberführen, zwischen denen ein loser Zusammenhang besteht. Bruchs „Scenen aus der Frithjofsage" erhärten diese Möglichkeit nachdrücklichst; ihre Verbindung ist so locker wie nur denkbar, der Rhythmus des Contrastes, in dem sie sich abspielen, ist ihr vornehmstes einigendes Band; dieser ist stark genug, um zusammen mit dem inneren Gewicht der einzelnen Tonbilder dem

Werke nun schon dreißig Jahre lang einen Ehrenplatz zu gewährleisten unter den Compositionen gleicher Gattung.

Aber freilich, daß wir deshalb nun verzichten wollten auf die Kunstformen einer großen Vergangenheit, möchte ich damit nicht gesagt haben. Etwas Neues ist im Werden, aber es kann werden, ohne daß mit dem gebrochen würde, was früher bestand. Als Johann Adam Hiller seine ersten Liederspiele schrieb, wäre wohl Niemand kühn genug gewesen, zu prophezeihen, daß nur dreißig Jahre später auf demselben Boden eine „Zauberflöte" und nach abermals zehn Jahren ein „Fidelio" erwachsen würde. Das konnte geschehen, weil das strebkräftige Neue mit dem bewährten Alten eine Mischung einging, die beide stärkte. Vielleicht ist es dem zwanzigsten Jahrhundert vorbehalten, auf anderem Gebiete Aehnliches zu erleben.

Doch das sind Zukunftsgedanken, und die Gestaltung unserer musikalischen Zukunft ruht nicht bei den Historikern, sondern bei den Künstlern.



Namen- und Sach-Register.

(Die Ziffer bei den Namen bedeutet die Seitenzahl.)

Agricola, Georg Ludwig, Madrigalcomponist 74.

Albert, Heinrich, mit Schütz in Kopenhagen 27; im Besitz von Schützschen Compositionen 37; 58.

Aligieri, Poesien von H. Schütz componirt 39.

André, Joh., seine Composition der „Lenore" 410 ff.

Bach, J. S., componirt Dichtungen Chr. F. Hunolds 90 ff., persönliche Bekanntschaft mit ihm 99, mit Erdm. Neumeister 100; Johannes-Passion 101 ff.; componirt ein Gedicht Christian Weise's 106 ff.; bearbeitet Sonaten von Reinken 115 ff.; benutzt ein Lehrbuch von Niedt 121 ff.; verwendet La folie d'Espagne in der „Bauerncantate" 235; „Ihr Schönen, höret an" 255 f.

Ballade, als Dichtung, Charakter im 18. Jahrhundert 408 f.; Unterscheidung vom rein lyrischen Gedicht 427. Instrumental-B. 454. Verwandtschaft zwischen B. und Oratorium 457 ff.

Becker, Cornelius, dessen Psalmbuch componirt 21 f., 25, 55.

Benda, Georg, Melodramen „Ariadne" und „Medea" 413.

Bernhard, Christoph, Schüler von H. Schütz 33, 36.

Bohémienne, La, Oper; s. Favart.

Bontempi, G. A., Capellmeister in Dresden neben H. Schütz 33.

Brahms, J., Citate in seiner Musik 443; Balladen 453 f.; „Rinaldo" 459.

Bruch, M., „Schön Ellen" 458, „Scenen aus der Frithjofsage" 460.

Buchner, August, Dichter des 17. Jahrhunderts 25, 29 (Anmerk.), 40 (und Anmerk. 3).

Caffarelli, Sopranist, singt 1749 in Rom 138.

Canzone für Instrumente, deren Form 48, 50.

Canzonette, im 17. Jahrhundert 43 f. — „Tre giorni son" 158 ff.

Capricornus, Samuel, Capellmeister in Stuttgart 59 (Anm.).

Christian IV. von Dänemark, Musik an dessen Hof 26 f.

Ciampi, L. V., dessen Oper Bertoldo in corte 153, 166.

Cocchi, G., dessen Oper „La scaltra governatrice" 153, 173.

Digitized by Google

Collegia musica im 17. und 18. Jahrhundert 305 f.
Cnoert im 17. Jahrhundert 47 ff.
Conti, Gioachino (gen. Gizziello), Sopranist, 1743 in Rom 138.
Convivium musicale in Mühlhausen i. Th. 81 ff., in Reval 304, in St. Gallen 305.
Cornett, Christoph, Capellmeister des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel 8, 13.
Cosimi, Giuseppe, ital. Opernsänger 144, 147 f., 150, 155.
Dedekind, Constantin Christian, Dichter und Componist 40 (und Anmerk. 3).
Elben, Otto, Verdienste um das Männergesangswesen 299 f. Urtheil über J. G. Kastner 321.
Favart, Theaterunternehmer in Paris, bearbeitet Rinaldos Zingara 150 ff.
Franck, Salomo, Dichter deutscher Madrigale 69.
Französische Lieder, ihre Verbreitung in Deutschland 226 ff.
Freimaurer und deren Lieder im 18. Jahrhundert 204 f.
Fritzsche, J. G. A., componirt ein Singspiel des Sperontes 188.
Gabrieli, Giovanni, Lehrer von H. Schütz 10, 38, 48.
Gade, N. W., Balladen für Soli, Chor und Orchester 457, „Comala“ 459.
Gallen, St., Singgesellschaft „Zum Antlitz“ daselbst 303, 304 f.
Generalbaß, Bedeutung desselben nach J. S. Bachs Ansicht 124, 126.
Gersbach, Joseph, im musikalischen Verkehr mit Schnyder von Wartensee 370; Lieder 374.
Gesänge, mehrstimmige mit Clavierbegleitung von Haydn und Schubert 326 f.
Görner, Joh. Gottlieb, Clavierconcert 244.
Gottsched, Frau Luise Adelgunde, 250 ff.
Gräfe, Joh. Friedr., dessen Odensammlungen 191 f.; 224, 234, 268, 290 ff.
Guarini, B., Bruchstücke aus Il Pastor fido von Schütz componirt 39.
Günther, Joh. Christian, Gedichte 247 f., 261 ff.
Händel, G. F., Gesang- und Instrumental-Stücke in französischen Parodien 236 f.
Heinrich Reuß Postumus, Verhältniß zu H. Schütz 16 f.
Heinse, W., „Hildegard von Hohenthal“ 388.
Hiller, Joh. Adam, Urtheil über die „Singende Muse an der Pleiße“ 225, 257 f.
Hoffmann, E. T. A., als Musikschriftsteller Vorgänger Schumanns 389.
Hunold, Christian Friedr. 90, 98 f., Dichtungen von J. S. Bach componirt 90 ff.
Jacobi, Joh., Dichter deutscher Madrigale 70 f.
Jommelli, N., dessen Oper Vologeso 135 ff.
Kaldenbach, Christoph, Dichter des Königsberger Kreises 31.
Kastner, J. G., Charakter 359 f., Charakter seiner Musik 343, Sinfonie-Cantaten 346 ff., Klangsinn 349, Männergesänge 349 ff., Lehrbücher 351 f., musikwissenschaftliche Werke 352 ff.; ihre Verbindung mit eigenen Compositionen 356 ff.
Kittel, Caspar, Kammermusiker in Dresden 23.
Kittel, Christoph, Organist in Dresden 35.

Knüpfer, Sebastian, eine „Intrade" seiner Composition 103 ff.
Krieger, Adam, 58.
Krieger, Johann, Beziehungen zu Christian Weise 105.
Kunzen, Friedr. Ludw. Aemilius, Composition von Bürgers „Lenore" 413 ff.
Kurz, Joseph, Lieder in dessen Komödien und Burlesken 281 ff.
Lauremberg, Joh., Dichter 27, 40.
„Lenore", Ballade von Bürger, Compositionen derselben 409, 410, 413 ff., 421, 423 f., 424 f.
Leoni, Giov. Battista, Madrigaldichter 65.
Lied, deutsches, im Männergesang 325 ff.; für gemischten Chor 329 ff.; volksthümliches schwäbisch-alemannisches 374 f.
Lieder, in der Abhandlung über Speronteś besprochene:
Ach heiliger Andres, erbarme dich 218 f.
Ach höchster Gott und Herr, Was will ich weiters mehr 259.
Ach! wenn kommt der frohe Tag 260, 282.
Allen Mädeln zu gefallen 286.
Allen Schönen zu gefallen 286.
Alles, alles hör ich an 191, 212.
Alles eilt zum Untergange 264.
Alles eilt zu seinem Ende So wie unsre Burschenzeit 264.
Alles ist mir einerley 191.
Alles kan doch manchmahl noch erfreut 246.
Alles kommt zu seinem Ende, Aber mein Verlangen nicht 264.
Alles lebt und liebt und ist vergnügt 245.
Als ich zur Sommerszeit Mich auf dem Land erfreut 259.
Alte Liebe rostet nicht 285.
Lieder:
Andreas, du geprießner Mann 218.
Angenehmer Bund 271, 285.
Angenehmer grüner Wald 271.
A toi Catin, Il faut que je t'en verse 236 (Anm. 4).
Auf, auf! auf, auf zum Jagen (Hubertus-Arie) 227.
Auf Jäger in den Wald 257.
Beförbert, ihr gelinden Saiten 180, 181, 247, 264.
Brüder, laßt uns lustig seyn 202, 261 ff.
Brüder, stellt das Jauchzen ein 202, 261.
Charmante Gabrielle, percé de mille dards 229.
Charmantes Engelskind, Du hast mit deiner Liebe 257.
Daphnis, profitons du temps 237.
Das Glücke lag in letzten Zügen 199 f.
Dedans mon petit réduit 230 f.
Der Abschieds-Tag bricht nun heran 197.
Der erste Tag im Monat Mai 227.
Der Knieriem bleibet, meiner Treu 258 und Anm.
Diana bläst zur Jagd 257.
Die schwarze Stunde schlägt 211, 291.
Doux charme de ma solitude 212.
D'un jeune plumet vif et tendre 229.
Du strenge Flavia 234, 240 f.
Du weltgepriesenes Geschlechte 253, 268.
Edle Freyheit, mein Vergnügen 282.
Ein edles Hertz ist stets vergnügt 272 ff.
Ein harter Streit Hat mich mit mir entzweit 244.

Digitized by Google

Lieder:
Erbarme dich, du Schönheit dieser Welt 211.
Ermuntre dich, betrübter Geist 268.
Es ist die Mode so 257.
Es kürmelt, was da lebt 196, 246, 288.
Ey, so fahre denn dahin 211.
Falscher! so willst du das Hertze verlassen 288.
Falsche Seele, willst du mich 271.
Folie d'Espagne 283 ff.
Frères et Compagnons de la Maçonnerie 268 (Anm.).
Freyen ist kein Pferdekauf 289.
Funfzig Thaler baares Geld 269.
Gaudeamus igitur 261 ff.
Gedenck an mich und sey zufrieden 264.
Gleichheit im Lieben bringt Lachen und Schertzen 284.
Habe echs nech lang gesat 274 ff.
Hoah iechs nich lang gesoat 194 ff., 218, 274 ff.
Hoffe nur, hoffe bekümmertes Hertze 267.
Holde Strahlen schönster Augen 260.
Jagen verbleibet das schönste Vergnügen 180, 247, 258.
Ja, zetschert nur, ihr lustgen Sänger 220.
Ich bin nun, wie ich bin 246, 257.
Ich bin vergnügt mit meinem Stande 268.
Ich hab die Nacht geträumet 280.
Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind du bleibest mein 215.
Ich hab ein Wort geredt: Mein Kind ich liebe dich 215 und 216.

Lieder:
Ich hab zu dir gesagt, mein Kind, ich liebe dich 217.
Ich schäkre nur, ich schäkre nur 188.
Je possedois une heureuse innocence 234.
Ihr Amouretten, Kommt, weiht die Ketten 287.
Ihr besten Stunden, Ihr seyd gefunden 272.
Ihr Grillen, laßt mich ungebrüht 268.
Ihr Grillen, weichet hin 287.
Ihr Grillen weicht, ihr Sorgen flieht 271.
Ihr muntern Schönen hört 256.
Ihr sanfften Winde, Weht meinem Kinde 272, 282 f., 287.
Ihr Schönen höret an 180, 181, 184, 246 ff., 287 f.
Ihr Sternen hört, Wie man mit mir verfährt! Ich liebe, was mich tödtlich haßt 201, 224, 240 ff.
Ihr Sternen hört, wie man mit mir verfährt! Ich soll ein blutig Opfer seyn 243.
Ihr stillen Winde, Zeigt meinem Kinde 287.
Ist mein Stübchen eng und nett 230 f.
Itzt, da die Erde sich verjüngt 187.
Komm mein Schatz und laß uns eilen 218 (Anm. 1).
Kommst du mir aus meinen Augen 269.
Laßt des kurzen Lebens Zeit 230.
Le badinage, Les ris et les jeux 237.
L'exercice de la chasse Ne fera plus mes ébats 227 (Anm. 2).
L'Horoscope 229.

Lieder:

Liebe mich redlich und bleibe verschwiegen 213, 258, 282, 288.
Lieben und zweifeln vergrößert die Schmertzen 284.
Liebste Freyheit, fahre hin! 260 f., 285.
Liebsten Schäfer, kommt herbey 260.
Liebste Schwestern, kommt herbey 211, 291.
Liebste Wälder, Holde Felder 271.
Lorsque deux coeurs d'un tendre feu 237.
„Mayerin" (Aria chiamata La Meyerin) 232 f.
Mein Dösgen ist mein Haupt-vergnügen 271.
Meine Freyheit ist dahin 285.
Mein Engel, laß uns heimlich lieben 214, 217.
Mein Kind ich liebe dich 287.
Mein Kind, laß uns fein heimlich lieben 217 (Anm. 3).
Mein Wunsch ist niemahls nicht auf Erden 291.
Nahrung edler Geister 262 f.
Nichts kan schöner als die Liebe 191.
Nimm die Musche Von der Gusche 269, 286.
Nimmer kann ich mich beqvehmen 218.
Nun ist der feste Schluß, Dabei es bleiben muß 259.
Nun kommt mein Mops, das treue Thier 206.
Par les charmes d'un doux mensonge 237 (Anm. 1).
Pour aller à la chasse Faut être matineux (Cantique de S. Hubert) 227 f.
Sagt mir nichts vom Lieben 277.
Schöne Kinder lieben 277.

Lieder:

Schwartzer Augen Gluth und Kohlen 180, 247 f.
Schweiget mir vom Weibernehmen 218, 232 f.
Se risolvi abbandonarmi 237.
So lang ich meine Tabackspfeiffe 212.
So offt ich meine Tobacks-Pfeiffe 212 f.
Spielt, ihr Winde, Spielt gelinde 267, 282.
Sprecht, Vernünfftler immerhin, Was ihr wollt von unserm Orden 204.
Studenten tragen frohen Muth 274.
Tadle nicht, geliebter Engel 260.
Tu croyois en aimant Colette 265.
Und daß ihrs alle wißt 227 f.
Vnndt alß i'nmahl war gekomma 278 f.
Verdi pradi 237.
Vergnüget euch an eitlen Dingen 272.
Verhängniß ach! Wenn soll mein Ungemach 243.
Weg ihr eitlen Grillen 262 f.
Wenn die Bettelleute tanzen 269.
Wenn mich Hertz und Augen haßen 260.
Wenn ich aufgestanden bin 230.
Wenn ich aufs Jagen geh 257.
Wer will der mag sich so ergötzen An Tuberosen 213 (Anm. 1).
Wie groß ist nicht die Lust 257.
Willst du dein Herz mir schenken 214 ff.
Wohl dem, welcher seine Brust Mit Verschwiegenheit 215.
Wo sollt ich besser wohl, ihr Linden 197 f.

Lieder:
Zu Coblenz auf der Brücken 280.
Zu dein und meiner Lust 283.
Zu dein und meiner Ruh 284 (Anm.).
Liedertafel, Berliner 309 ff., 325, C. M. von Webers Stellung zu ihr 311 f.
Löw, Johann Jacob, Schüler von H. Schütz 34 f.
Loewe, Carl, seine zeitweilige Vernachlässigung 405 ff., frühe Meisterschaft in der Balladencomposition 433; Perioden seines Schaffens 449 ff.; neue Form seiner Ballade 433 ff., unmittelbares Hervorgehen derselben aus dem Strophenlied 438, Melodiebildung 439 f., romantische Verwendung des Chorals 440 ff., andre poetische Nebenbeziehungen 442 f., malerischer Stil 443 ff., Claviersatz 447; Lieder 448, Legenden 449 f., Balladen-Oratorien 454 ff., 460. Vortrag der Ballade 454.
Madrigal, italienische Gedichtform 63 f.; Nachbildung in Deutschland 64 ff., 75, 409; deutsche Madrigal-Componisten 72 ff. S. auch unter Schütz.
Manelli, Petronio, ital. Opernsänger 144, 147, 150, 168.
Männergesang, deutscher, seine Begründung auf das unbegleitete mehrstimmige Lied 325 ff., Vorgänger des gemischten Chorlieds 329 ff. Männergesang mit Clavier und Orchester 326 ff. — Männerchöre J. G. Kastners 349 ff.
Marini, Poesien von H. Schütz componirt 39.
Marschner, H., „Tunnel-Lieder" 316 f.; Gesänge für gemischte Stimmen 330.
Mattheson, Joh., Böswilligkeit gegen J. A. Reinken 112; Ansichten über den Generalbaß 127 f.
Meistersänger, Ueberbleibsel derselben in Memmingen und Ulm 302.
Mendelssohn-Bartholdy, F., seine Stellung zum Männergesang 324; Lieder für gemischten Chor 330 f. „Erste Walpurgisnacht" 456, 459.
Mizler, Lorenz, 189 ff.
Moritz, Landgraf von Hessen-Cassel 6 ff., 12 f.
Mozart, W. A., seine Instrumental-Romanzen und deren geschichtliche Wirkung 416 f.
Mühlhausen in Thüringen, Musik zum 1627 dort gehaltenen Kurfürstencollegtag 15 f., 44; Musikpflege dort im 17. Jahrh. 79 ff., 303.
Musikfeste der Männergesangvereine 318 f., allgemeine in der Schweiz 368 f.
Musikschriftstellerei 386 ff., dichterisches Element in ihr 390.
Musikvereine Deutschlands im 17. Jahrhundert 79 ff., 303 ff.
Nägeli, H. G., Verdienste um den Männergesang 308 ff., Singanstalt 369, Lieder 374.
Neefe, Chr. G., Composition der Ballade „Lord Heinrich und Kätchen" 412.
„Neue Sammlung verschiedener und auserlesener Oden" (1746), deren Herausgeber und Beschaffenheit 289 ff.
Neumeister, Erdmann, Begründer der madrigalischen Cantaten-Dichtung 71 f.; im persönlichen Verkehr mit J. S. Bach 100; seine Poetik und weltlichen Lieder 211, 215.

Niedt, Fried. Erh., dessen „Musikalische Handleitung" 121 ff.
Olearius, Joh. Gottfried, Dichter deutscher Madrigale 69.
Opitz, Martin, Verhältniß zu H. Schütz 22; Gedichte von Schütz componirt 40.
Oratorium, Verwandtschaft mit der musikalischen Ballade 457 ff., Vorzüge des dramatischen O. 459; Stil des balladischen O. 460.
Ostermaier, Andreas, Musiker am Hofe des Landgrafen Moritz zu Cassel 8.
Otto, Georg, Capellmeister des Landgrafen Moritz von Hessen-Cassel 8, 13.
Parodistische Gesänge in Frankreich 235 ff., in Deutschland 238 ff., 264 ff.
Pergolese, G. B., 152, 163 f., 167, 168.
Praetorius, Michael, Thätigkeit am Hofe zu Dreden 11 f., 13 (Anmerk.); am Hofe zu Bayreuth 16.
Reinken, Joh. Adam, Violintrios, betitelt Hortus musicus 112 ff.
Rellstab, L., Art seiner Musikschriftstellerei 388.
Rheinberger, J., Legende „Christoforus" für Soli, Chor und Orchester 459.
Rinaldo von Capua, Leben 131 ff., Opere serie 133 ff., Opere buffe 140 ff., Oper „Die Zigeunerin" 144 ff.
Rochlitz, Friedr., Art seiner Musikschriftstellerei 388 f.
Romanze, gesungene, im 18. Jahrhundert 408, 410, 413, 415; als Instrumentalcomposition seit Mozart 416, Einwirkung auf die gesungene R. 417; wird nicht durchcomponirt 418.
Rousseau, Jean Jacques, Schriftstück von ihm, Rinaldos Zingara betreffend 145 ff.; Beurtheiler italienischer Musik 156.
Santarelli, päpstlicher Capellsänger und Opernsänger in Rom 138.
Scachi, Marco, Capellmeister in Warschau 59 (Anmerk.).
Scheidt, Samuel, am Hofe zu Bayreuth 16.
Schein, Johann Hermann, 28.
Schirmer, David, Dresdener Dichter 40.
Schlesische Dialect-Dichtung 194 ff.
Scholze, Joh. Sigismund, Leben 203 ff.; das Pseudonym „Sperontes" 189 ff.; Dichter 185 ff.; Charakteristik 209 ff.
Schubert, Franz, Balladen in Zumsteegs Stil 425 f., 428; „Erlkönig" 427 f., „Zwerg" 428, „Kreuzzug" 429, lyrische Monodien 429 ff.
Schütz, Andreas, Großvater von Heinrich Sch. 5.
Schütz, Christoph, Vater von Heinrich Sch. 5 f., 9, 11, 16 (Anmerk. 2), 28.
Schütz, Georg, Bruder von Heinrich Sch. 5, 8, 20, 29.
Schütz, Heinrich. Leben 4—37; Herkunft 4 f., Ausbildung in Cassel und Marburg 6 ff., in Venedig 9 f. Anstellung in Cassel 11, vrgl. 17 f., in Dresden 12 f., Wirksamkeit in Dresden 13 f., 24 f., 30 f. Ehe 20 f. Reisen nach Bayreuth 16, Breslau 15, Gera 17, Hamburg 26, Kopenhagen 26, 29 f., Leipzig 16, 23, Mühlhausen 15 f., Teplitz 35, Venedig 22 f., Weimar 30 f., Weißenfels 30, 33, Wolfenbüttel 29, 34 f. Schüler: H. Albert 27; Chr. Bernhard 33, 36; Casp.

Kittel 23; Chr. Kittel 35; Joh. Klemm 30, 32; J. J. Löw 34 f.; M. Weckmann 38, 56. Beziehungen zu mitlebenden Musikern: Bontempi 33; Samuel Capricornus 59 (Anmerk.); Chr. Cornett 8, 13; Mich. Praetorius 12, 13 (Anmerk.), 16; Marco Scachi 59 (Anmerk.); S. Scheidt 16; J. H. Schein 23; D. Strunck 34. Beziehungen zu zeitgenössischen Dichtern: A. Buchner 25, 29 (Anmerk.), 40; S. Dach 31 (Anmerk.), 40; C. Chr. Dedekind 40; Chr. Kaldenbach 31, Joh. Lauremberg 27; M. Opitz 14, 22, 40; D. Schirmer 40; Joh. Seuße 38, 40; E. Stockmann 40, 74; Casp. Ziegler 39, 73 f. — Tod 36.

Werke 37—60. Aeußere Schicksale 37 f. — Arien 44. Cantiones sacrae 19, 21, 44 f. Canzonetten 40, 43 f.

Concerte 47 ff.; Domini est terra 48; „Herr nun lässest du" 18; Kleine geistliche C. 28, 29, 38, 49; Veni sancte Spiritus 18.

Dramatische Werke 59; „Daphne" 14, 44; geistliche 57 f.; „Orpheus und Eurydike" 25; Zur Begrüßung des Kaisers Matthias 14 f.; Am dänischen Hofe 27. Gelegenheits-Werke: Hochzeitsgesänge 14, 19, 20; Huldigung der schlesischen Stände 15, 16; Kurfürstencollegtag in Mühlhausen 15 f., 44; Taufgesänge 14; Trauergesänge 17, 28 (Musikalische Exequien), 21, 22, 28 (Aria de vitae fugacitate), 23, 32 (auf Joh. Herm. Schein), 32 (auf Joh. Georg I).

Historien, evangelische 51 ff.; Auferstehungs-H. 14, 19; Passionen 35; Sieben Worte 18, 38; Weihnachts-H. 35, 57 f. Madrigale: deutsche 39 f., 43 f.; italienische 9, 39, 41 ff.; Madrigale spirituale 40.

Motetten: „Das ist je gewißlich wahr" 23, 32; der 116. Psalm 46; „Die Himmel erzählen" 32; Geistliche Chormusik 32, 44 ff.; „Herr, nun lässest du" 32; zwölf geistliche Gesänge 35. Psalmen: mehrchörige 18 f., 32, 46 f., 48; vierstimmige Tonsätze zu Cornelius Beckers Dichtungen 21 f., 26, 55 f. Symphoniae sacrae I 10, 23, 49 ff.; II 30, 49 ff.; III 32, 51.

Schumann, R., als Musikschriftsteller Nachfolger E. T. A. Hoffmanns 391 f.; dichterische Kritik 392 ff., 397 ff. Ziel seiner Agitation 394, empirische Aesthetik 396, Stil 392. Composition von Solo-Balladen 453, von Chor-Balladen 456 f., „Paradies und Peri" 458 f.

Schweitzer, Anton, Composition des Monodramas „Polyxena" 412 f.

Schweiz, Musikpflege, 304 f., 368 f.

Seuße, Johann, Dresdner Dichter 38, 40.

Sodi, Carlo, ital. Mandolinenspieler 163 f., seine Oper Il giocatore (Serpilla et Baccocco) 153, 168.

Sonate, Form derselben bei J. A. Reinken 113 f.

Sperontes, s. Joh. Sigism. Scholze.

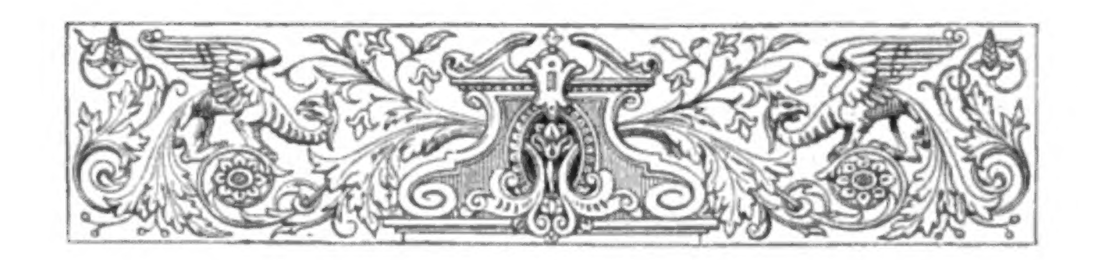
Stockmann, Ernst, Madrigaldichter 40, 67 f., 72.

Strunck, Delphin, Organist in Braunschweig 34.

Studenten, Orden im 18. Jahrhundert 206 f.; Gesang 261 ff., 273 f.;

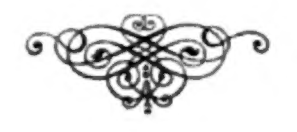
Gesangvereine im 19. Jahrh. 313 f.
Suite für Clavier, Verwandtschaft mit der Variationenform 114.
Tomaschek, W. J., seine Composition von Bürgers „Lenore" 424 f.
Tonelli, Anna, ital. Opernsängerin 144, 147 f., 150, 165, 168.
„Tre giorni son", Canzonette in der Oper La Bohémienne 159 ff.
Tunnel-Gesellschaften, in Berlin 315, in Leipzig 315 ff.
Vogler, G. J., Einfluß auf Nägeli, Gersbach, Schnyder von Wartensee 375 ff.
Volkslieder, Entstehungsproceß derselben nachgewiesen 272 ff.; schwäbisch-alemannische 374 f.; balladische 408 f., 433 f.
Volkslustspiel, wienerisches, Dichtungen des Sperontes in ihm verwendet 280 ff.
Wagner, R., als Schriftsteller im Gegensatz zu Schumann 393, 401.
Wartensee, Xaver Schnyder von, seine Stiftung für Wissenschaften und Künste 365, 382; Lebenserinnerungen 366 ff., sein Entwicklungsgang 367 ff., Studien in Wien 370, Compositionen 373 ff.; volksthümliche Lieder 374 ff., Oper „Fortunat" 377; Lehrthätigkeit 378 ff. Allgemeine Charakteristik 380 ff.
Weber, C. M. von, Lieder für Männergesang 311 ff., für gemischte Stimmen 329 f.
Weckmann, Matthias, Schüler von H. Schütz 38, 56.
Weise, Christian, als deutscher Madrigalist 71, 102 ff., ein Gedicht von ihm in J. S. Bachs Composition 106 ff.; Lied: „Ich hab ein Wort geredt" 214 f.
Wölffl, J., seine Composition der Ballade „Die Geister des Sees" 425.
Zachariae, Friedr. Wilh., Gedicht „Der Befriedigte" 187 f.
Ziegler, Caspar, seine Schrift von den Madrigalen 39, 64 ff.
Ziegler, Mariane von, 250, 252 f.
Zumsteeg, J. R., Balladencomposition 415, Opernhaftes in ihr 418 ff., Situationsmalerei 421, lyrische Soloscenen 421 f., „Lenore" 421, 423 f.; Stellung Loewes zu Z. 433.

Digitized by Google



Inhalt.

Seite
Vorwort V
Heinrich Schütz' Leben und Werke 1
Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland 61
Die musikalische Societät und das Convivium musicale zu Mühlhausen im XVII. Jahrhundert 77
Bachiana 87
1) Bach und Christian Friedrich Hunold 89
2) Die Arie „Ach, mein Sinn“ aus der Johannes-Passion . 101
3) Umarbeitungen fremder Originale 111
4) Der Tractat über den Generalbaß und F. Niedts „Musikalische Handleitung“ 121
Rinaldo von Capua und seine Oper „Die Zigeunerin“ 129
Sperontes „Singende Muse an der Pleiße“. Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert 175
Der deutsche Männergesang 297
Johann Georg Kastner 333
Xaver Schnyder von Wartensee 363
Ueber Robert Schumanns Schriften 383
Ballade 403
Namen- und Sach-Register 462



Digitized by Google

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google